ERNST BUCHNER UND KARL FEUCHTMAYR

OBERDEUTSCHE KUNST DER SPÄTGOTIK UND REFORMATIONSZEIT

BÜCHEREI
VERLAG
KURT DESCH
MÜNCHEN

Nr. K
450

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/oberdeutschekuns00unse

OBERDEUTSCHE KUNST DER SPÄTGOTIK UND REFORMATIONSZEIT

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST BUCHNER

UND

KARL FEUCHTMAYR

MCMXXIV

DR. BENNO FILSER & CO.

BUCH- UND KUNSTVERLAG G. M. B. H. AUGSBURG

N
6865
012

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

VORWORT

Die „Beiträge“ dienen der wissenschaftlichen Erforschung der Geschichte der deutschen Kunst. Gerade jetzt — im Zeitalter einer unbeschränkten kunstwissenschaftlichen Expansion — tut eine eindringliche Betrachtung, ein lebendiges Erfassen der Grundlagen und Entwicklungsformen der Kunst des eigenen Volkes not, zumal die Kenntnis der mannigfachen stammesartlichen und persönlichen Brechungen der deutschen Kunstübung lückenhaft, ja ungenügend genannt werden muß. Bei der Zersplitterung der kunsthistorischen Forschungsergebnisse im bunten Vielerlei der Jahrbücher und Zeitschriften ist der Versuch nicht unberechtigt, den Umkreis der zu vereinenden Arbeiten auf das Gebiet der deutschen Kunst zu beschränken, das innerlich Zusammengehörige, dem gleichen Erdreich Entsprossene wieder zusammenzufügen, was uns als eine sinnvolle, fruchtbare, inhaltlich geschlossene Form kunsthistorischer Zusammenarbeit erscheint.

Jeder Band der „Beiträge“ bildet wiederum ein einheitliches Ganzes, insofern sich die Aufsätze jeweils nach zeitlichen und örtlichen Richtpunkten zum Band gruppieren. Dem I. Band „Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit“ wird der II. mit dem Titel „Augsburger Kunst des 15.—17. Jahrhunderts“ bald folgen. Der III. Band: „Deutsche Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts“ ist in Vorbereitung. Weitere Bände sind vorgesehen. Die Überschriften der Bände deuten nur den allgemeinen Rahmen an, der die lose gereihten, zumeist chronologisch sich folgenden, in sich selbstständigen Arbeiten aus benachbartem Gebiet umschließt.

Strenge Wissenschaftlichkeit, ein fruchtbarer Kern, Erweiterung und Förderung der kunsthistorischen Erkenntnis sind maßgebend für die Aufnahme eines Aufsatzes. Die „Beiträge“ haben sich als vordringlichste Aufgaben gestellt: Veröffentlichung unbekannter, hochwertiger oder entwicklungsgeschichtlich bedeutsamer Werke, — Gliederung der Kunstübung nach landschaftlichen und stammesartlichen Gesichtspunkten, — Umgrenzung unerkannter Künstlerpersönlichkeiten, Werkstätten und Schulen, — Aufdeckung wichtiger kunstgeschichtlicher Zusammenhänge, kurz die Schaffung gediegener Forschungsgrundlagen. Besondere Aufmerksamkeit wird auf reichliche und gute Abbildungen gelegt. Wertvolle Kunstwerke, die sich im Privatbesitz verstecken oder auf den Wellen des Handels schwimmen, sollen für die Forschung festgehalten und kunsthistorisch eingeordnet werden. Auch Urkundenpublikationen von grundlegender Bedeutung finden Aufnahme.

So wertvoll und unentbehrlich für die Kunstwissenschaft eine großzügige, zusammenschauende Betrachtungsweise und eine philosophisch geschulte Begriffs- und Gesetzesforschung ist, so darf doch darüber — wie heute oft geschieht — nicht vergessen werden, daß erst die Steine gebrochen und behauen werden müssen, bevor der Bau einer wirklichen Kunstgeschichte sich türmen kann. Gerade heute, wo eine bald dürr schematisierende, dünkelhaft abstrahierende, bald mystisch verdunkelnde, zuchtlos schweifende Kunstschreiberei üppig ins Kraut schießt, mag dem Fachmann, wie dem Kunstfreund die nahrhafte Kost ehrlicher Tatsachenforschung nicht unwillkommen sein. Jedem Band ist eine Beilage für kunstwissenschaftliche Buchbesprechung angegliedert. Die Buchbesprechungen erstrecken sich unabhängig von dem jeweiligen Inhalt der Bände auf das Gesamtgebiet der deutschen Kunst.

INHALTS-VERZEICHNIS

AUFSÄTZE

Back, Friedrich. Zum Meister der Darmstädter Passion 42

Baumeister, Engelbert. Über einige altdeutsche Zeichnungen 176

Boll, Walter. Eine Grünewaldnotiz aus dem 18. Jahrhundert 171

Buchheit, Hans. Ein Bildnis des Speyerer Bischofs Philipp II. 173

Buchner, Ernst. Eine Gruppe deutscher Tafelbilder vom Anfang des XV. Jahrh. 1

Buchner, Ernst. Eine mittelrheinische Barbaralegende 14

Buchner Ernst. Bemerkungen zum „Historien- und Schlachtenbild" der deutschen Renaissance 240

Feuchtmayr, Karl. Der Meister der Untermenzinger Altarfiguren 200

Feulner, Adolf. Hans Leinbergers Christus in der Rast 215

Feurstein, Heinrich. Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald 137

Feurstein, Heinrich. Eine bisher unbekannte Sammlung Hirscher aus dem Jahre 1821 267

Gröber, Karl. Das plastische Werk Hans Multschers 68

Hartig, Otto. Ludwig X., der Erbauer der Landshuter Residenz, in Mantua . 263

Hofmann, Friedrich H. Der gotische Tanzsaal in der „Neuveste". Ein Beitrag zur Baugeschichte der Münchener Residenz 120

Hugelshofer, Walter. Eine Malerschule in Wien zu Anfang des 15. Jahrh. 21

Hugelshofer, Walter. Ein Bild vom Meister des Erfurter Regleraltars 58

Hugelshofer, Walter. Zum Werk des Mair von Landshut 111

Kurth, Betty. Ein unbekanntes Jugendwerk Jörg Ratgebs 186

Lill, Georg. Zwei Figuren von Jörg Lederer 219

Mayer, August L. Ein unbekanntes Bildnis Hans Holbeins d. J. 260

Ritz, Joseph M. Ein neues Werk des Münchener Christophorusmeisters . . . 208

Schilling, Edmund. Zu Dürers Zeichnungen 129

Schmid, Wolfgang Maria. Beiträge zur Passauer Kunstgeschichte 88
Schönberger, Guido. Grünewalds Zeichnungen zum Isenheimer Altar ... 164
Sjöblom, Axel. Ein spätgotisches Gemälde der Ulmer Schule im Nationalmuseum zu Stockholm 108
Sjöblom, Axel. Ein Gemälde von Ruprecht Heller im Stockholmer Nationalmuseum 225
Stöcklein, Hans. Die „Schlacht bei Pavia" des Ruprecht Heller 230

BUCHBESPRECHUNGEN

Curjel, Hans. Hans Baldung Grien, München 1923 (Ernst Buchner) 287
Dvořák, Max. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. Herausgegeben von Karl M. Swoboda und Johannes Wilde (Otto Benesch) 278
Lehr, Fritz Herbert. Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Marburg 1924 (Ulrich Christoffel) 313
Lessing, Waldemar. Wilhelm von Kobell. München 1923 (Kurt Eberlein) 312
Major, Emil. Eine Teppichwirkerei nach einem Holzschnitt Urs Grafs. 1923 (Walter Hugelshofer) 302
Parker, Karl Theodor. Verzeichnis der zerstreuten Handzeichnungen Urs Grafs. 1923. Ein unbeschriebener Holzschnitt Urs Grafs. 1923. Zu den Vorbildern Urs Grafs. 1923. Zwanzig Handzeichnungen Urs Grafs. Zürich. (Walter Hugelshofer) 302
Rosenberg Jakob. Martin Schongauer, Handzeichnungen. München 1923 (Ernst Buchner) 286
Sedlmaier, Richard und Rudolf Pfister. Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923 (Walter Boll) 305
Stange, Alfred. Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. München 1923 (Georg Lill) 285
Wolfradt, Willi. Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Berlin 1924 (Eberhard Hanfstaengl) 313
Wolter, Franz und Willi Burger. Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland. München 1924 (Georg Lill) 285
Worringer, Wilhelm. Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924 (Ernst Buchner) 282
Worringer, Wilhelm. Die Holzschnitte zur Ringmann-Passion von Urs Graf. München 1923 (Walter Hugelshofer) 302

OBERDEUTSCHE
KUNST DER SPÄTGOTIK UND
REFORMATIONSZEIT

ERNST BUCHNER / EINE GRUPPE DEUTSCHER TAFELBILDER VOM ANFANG DES XV. JAHRHUNDERTS

Den kostbaren, eigenwillig und preziös stilisierten Altarflügeln in Stift Heiligenkreuz, die jüngst von Betty Kurth in der Zeitschrift für bildende Kunst (1922, S. 14 ff.) als französische Arbeiten um 1400 veröffentlicht wurden, lassen sich zwei prachtvoll erhaltene, nicht minder eigenartige und wertvolle Tafeln in Münchener Privatbesitz anreihen.

Die beiden mäßig großen Tafeln sind in wechselseitiger Entsprechung komponiert, bildeten aber nicht wie die Heiligenkreuzer Bilder Flügel eines Altars, sondern sind als zwei zusammengehörige Wandtafeln anzusprechen, was sich aus dem Befund der Rückseiten ergibt, die noch größtenteils die alte, die vorzügliche Erhaltung mitbedingende Kreideschutzschicht aufweisen. Abgesehen von geringfügigen Absplitterungen und Ritzern, sowie einigen leicht kenntlichen Ausbesserungen (beim Nonnentod: Mantel Christi, Betthimmel, Pinselstrich am Hals der hl. Agnes) sind die Tafeln in seltener Unberührtheit, die subtilen Feinheiten der Technik in aller Schärfe bewahrenden Erhaltung auf uns gekommen. Selbst jede Auffrischung der ursprünglich sicher leuchtkräftigen, jetzt eingeschlagenen, dunkel wirkenden Farben durch Firnissen ist unterblieben.

Die lockere, fein und ebenmäßig abgewogene, zart rhythmisierte Anordnung stimmt die beiden Tafeln durch die gleiche Stellung der Betten, die verwandte Haltung der Sterbenden, die korrespondierende Verteilung der in die unteren Ecken gesetzten Figuren, die entsprechende Einfügung der Erscheinung Christi zusammen, indes die reich differenzierte Fügung der beiden Gruppen keinerlei billigen Gleichklang aufkommen läßt. Der Marientod (Abb. 1) baut sich in leise gelockerter Symmetrie auf. Der greise, exorzierende Petrus, herausgehoben durch die steile, edelsteinfunkelnde Tiara und die Pracht des weißen Priestermantels — er bildet die Krönung des Dreiecks, dessen untere Ecken die beiden lesenden Apostel markieren — wird gefaßt durch die energisch zusammengeschlossenen Dreiergruppen der Apostel. Während links, an der inhaltlich wichtigen Stelle, zwei parallel geneigte Apostel sich zu der zarten, überschlanken Maria wenden, ist rechts der ins Rauchfaß blasende Apostel eingefügt. Kennzeichnend für die Ökonomie der Bildfüllung ist die Art, wie das Kissen die Fläche der Bettbank belebt oder wie in den Goldgrund der oberen Ecken die köstlichen Gruppen der musizierenden Engel in feinster Punzierung gesetzt sind. Auch das auf der Abbildung stumpf wirkende Halbrund mit der Halbfigur Christi ist auf beiden Bildern durch zart und locker gezeichnete, adorierende Engelsgestalten belebt. Die besonders in den Gewändern stark eingeschlagenen Farben müssen zusammen mit den umfänglichen, auf das sorgfältigste punzierten Goldflächen eine prächtige, leuchtkräftige Wirkung gehabt haben. Die dominierende Fläche der schimmernden Brokatdecke ist mit einem großblumigen Muster (Rubinrot mit zart geriefeltem Gold) geschmückt. Von erlesenem Geschmack, wie das Blau des Mariengewandes mit dem Weiß von Kopftuch und Bettzeug, dem graurosa Karnat Mariä, dem Rötlichblond ihrer Haare, dem Mattgold des Kopfkissens zusammengestimmt ist. In den Gewändern der rückwärtigen Apostel folgen sich Ziegelrot, Violett, Olivgrün, Weiß, Braunrot, Grün und Karmoisin. Von dem lichten Ocker der Bettbank heben sich Karmin (linker Apostel), Olivgrün (Kissen) und Eisen-

München, Privatbesitz

Zirbelholz: 66,5×54

Abb. 1. Tod Mariä

München. Privatbesitz

Zirbelholz: 66,5 × 51

Abb. 2. Tod einer Nonne (Agnes von Montepulciano?)

blau (rechter Apostel). Der purpurgewandete Christus steht vor tiefem Dunkelblau, das durch die grauweiß gezeichneten Engel aufgelockert ist. Die Köpfe der Apostel sind durch kräftige graugrünliche Schatten und weißliche Lichter herausmodelliert; in den Haaren wechseln Weiß, Weißlichgrau, Braun und Rötlichblond.

Auf dem Gegenstück (Abb. 2) dürfte der Tod der Äbtissin Agnes von Montepulciano dargestellt sein.[1] Im Gegensatz zum Marientod baut sich die Komposition nach rechts auf. Die hl. Agnes — gekennzeichnet durch das Lämmchen auf der Bettbank — wendet sich in harter, eckiger Beuge zu der Sterbenden, um ihr mit spitzen, spinnenartig greifenden Fingern die Bettdecke zurückzuziehen, während fünf heilige Jungfrauen, geführt von Maria, in eigentümlicher, stark wirkender Parallelität sich neigend, das Bett umstehen. In die untern Ecken sind zwei betende Nonnen gesetzt; hinter der Äbtissin zwei trauernde Nonnen, darüber vor dem Betthimmel zwei Engel, Rauchfässer schwingend. Die Erscheinung Christi, der die Seele der Abgeschiedenen hält, wird wieder durch punzierte Engelgruppen flankiert: links sechs musizierende und fahnenschwingende, rechts drei, dem Betthimmel angeglichene, betende Cherubim. Die Gebärdung der grazilen, überschlanken Jungfrauen ist sehr preziös und sensibel abgewandelt. Mit wundervoller Zartheit legt Maria die Hände an das Kinn der Sterbenden; dann folgen in knapper, höfischer Tracht Katharina mit dem winzigen Rädchen und eine Jungfrau, einen Kranz in der Rechten; Barbara beugt sich mit leicht verkürztem Gesicht über ihren Turm; mit graziöser Spitzigkeit hält Dorothea, deren aufgerichtetes Köpfchen die Reihe der geneigten Köpfe anmutig durchbricht, Blume und Körbchen, während Margaretha, mit der Linken den köstlichen Brokatmantel raffend, ihren kleinen Drachen präsentiert.

Die Farbigkeit ist durch die weiße, lichtgrau geschattete, mit mattgoldnen Blumen und Sternen besäte Bettdecke, von der sich das dunkelblaue Gewand der hl. Agnes schneidend abhebt, aufgehellt. Aus dem Lichtrot des Betthimmels schimmern die goldnen, punzierten Hemden der beiden Engel. Gold mit rubinfarbenen Lasuren in den reichgemusterten Mänteln Mariä und Margarethas; dazu Olivgrün (Dorothea, Katharina), Violett (Barbara), gepunztes Gold, Blau, Weiß und Ziegelrot (Heilige mit Kranz). Die Nonnen mit ihren tiefschwarzen Kapuzen entweder in grauschwärzlichen oder (die beiden Sitzenden) graubräunlichen Kutten. In der Bettbank lichter Ocker. Das gedämpfte, perlmutterartig schimmernde Karnat, zu dem die warmen, zumeist rötlich blonden Haare delikat gestimmt sind, wird durch eine leise Wangenröte erwärmt.

Als bezeichnende Züge der sehr sorgfältigen, raffinierten Technik sind zu nennen: Zunächst die, auch auf andern zeitlich nahestehenden Tafeln (Pähler Altar etc.) zu findende Einritzung der Hauptlinien der Vorzeichnung in den Kreidegrund, die zum Teil auch noch für das fertige Bild wirkungskräftig bleibt (Faltenwurf der Bettdecke auf dem Nonnentod, Mantel Petri). Zuweilen überschneiden diese Linien die spätere Malerei, so besonders die scharfen, mit dem Lineal gezogenen Kanten der Bettgestelle und Bänke. Auf der Bettbank des Marientods ist ein zufälliger Zirkelschlag des Meisters stehen geblieben. In minutiöser Punz- und Punktiertechnik ist die Ornamentierung der Goldflächen, Nimben, Goldstoffe durchgeführt. Den Goldgrund säumt ein breites, mit Stern- und Kleeblattmustern geschmücktes Band. Feine punktierte Strahlen beleben die mit Halbkreisen und Kleeblattornamenten gesäumten Nimben. Zarte Parallelrillen oder dichte Punktfelder überziehen die goldenen Brokate und Stoffe. Von köstlicher Leichtigkeit und entzückender Grazie die ohne kontinuierliche Linien in duftiger Punktierung behandelten

1) Auf der Rückseite der Tafel steht (in bräunlicher Tinte) die alte, leider an den entscheidenden Stellen zerstörte Inschrift: „Ego joannes Laurentius molitor: Anno Domi . . . .“

Engelsgruppen im Goldgrund, deren Feinheit nur am Original recht genossen werden kann. Zu den eingetieften Ornamenten kommen dann die weißen, plastisch aufgesetzten, funkelnden Perlen der Kronen, Säume, Gürtel usw.

Das augenfälligste Merkmal der Kunstweise des Meisters ist die eigenartige, sehr gewählte, mit gepflegtestem Geschmack geübte Stilisierung der Gestalten, die für den männlichen wie für den weiblichen Typus eine eigenwillige und prägnante Formel findet. Die langen, schmalen, steilstirnigen Apostelköpfe mit den hohen, wellig sich schlängelnden Frisuren — kennzeichnend die spiralig gekräuselte Scheitellocke — und den großen, schmalrückigen, meist leicht gebogenen Nasen sind mit einer eigentümlichen Schnellkraft der Pinselführung durch kräftige Schattenschläge und bronzeartig schimmernde Lichter durchmodelliert. Dagegen die in knapper Eleganz und preziöser Pointiertheit geschnittenen Frauenköpfe mit der gewölbten Stirn, den schmalen, leicht geschlitzten Augen, der meist schnippisch nach aufwärts geschwungenen Nase, dem fein geschnittenen, kleinen Mund und dem zierlichen, scharf betonten Kinn. Die spindeldürren Arme sind in gezierter Eckigkeit gebeugt und die absonderlichen, spinnenhaft tastenden Hände mit den endlosen, fadendünnen, zartgriffigen Fingern führen ein eigentümlich vibrierendes Leben. Aber diese äußerste Verfeinerung artet keineswegs in leere Spielerei aus: wie Maria den Kopf der sterbenden Nonne mit zarter Behutsamkeit stützt, wie die Apostel die sterbende Gottesmutter leise und still berühren, wie der in stummem Schmerz das Haupt neigende Johannes die wunderbar beseelte Hand an die Brust legt, — das sind Züge von seltener Schönheit, Tiefe und Zartheit des seelischen Ausdrucks.

Bei der vollkommenen Einheitlichkeit und Stilsicherheit des flächig-reliefmäßigen Bildbaus verschlägt es nichts, daß die Gestalten, insbesondere auf dem Nonnentod (Margaretha und Agnes), in ihrer räumlichen Verankerung unklar bleiben. Die mitunter kräftig verkürzten Fluchtlinien (Bettkanten, Betthimmel) ordnen sich durchaus der flächigen Einheit des Ganzen unter.

Der sehr persönliche Stil des Meisters spricht mit überzeugender Eindringlichkeit aus den teilweise durch Übermalung und verstumpfende Retuschen entstellten Flügeln in Stift Heiligenkreuz.[1] Die wechselseitige Entsprechung der Bildtafeln ist hier noch entschiedener durchgeführt, die wenigen Figuren stehen lockerer im Raum, räumliche Akzente sind, insbesondere auf der Verkündigung Mariä, kräftiger gesetzt, in den Einzelheiten der Formgebung, Malweise und Technik gehen die Flügel — rechnet man die Eingriffe des Restaurators, wie etwa die Übermalung der Fingerspitzen, ab — völlig mit den Münchener Tafeln zusammen, doch sind sie vielleicht zeitlich etwas später anzusetzen. Im Gegensatz zu den reich und vielteilig komponierten, kunstvoll verschränkten, zierlich bewegten Darstellungen auf den Innenseiten (Abb. 3 u. 4) stehen die ernst und ruhig umrissenen Einzelgestalten der Außenseiten (Abb. 5 u. 6). Sie unterscheiden sich in der eindrucksvollen, fast herben Strenge des Aufbaus — die Art, wie Maria ihr Kind innig und still an sich drückt, ist von einer eigenen Wärme und Schlichtheit der Erfindung — markant von den vielen, melodisch sich wiegenden Gewandfiguren, wie sie die Zeit liebte.[2]

Eine Stufe tiefer stehen zwei breiter und summarischer behandelte Täfelchen im Basler historischen Museum, die Halbfiguren des Schmerzensmannes und der Maria mit dem Kind (Abb. 7 und 8).[3] Trotz der vergröberten Malweise finden

1) Für die gütige Überlassung der für das österreichische Inventarisationswerk hergestellten Photographien der Heiligenkreuzer Flügel bin ich Herrn Professor Dagobert Frey sehr zu Dank verpflichtet.

2) Die hl. Dorothea ist im Motiv (Haltung der Palme) einigen österreichischen Werken (Barbara in Wien, Stephanskirche; Mutter Gottes, Zeichnung im Berliner Kabinett) sehr verwandt.

3) Abgebildet bei Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. u. am Anf. des XV. Jahrh., Tafel LII u. LIII.

Stift Heiligenkreuz (Niederösterreich) Eichenholz: 71×44

Abb. 3. Verkündigung Mariä

Stift Heiligenkreuz (Niederösterreich) Eichenholz: 71×44

Abb. 4. Vermählung der hl. Katharina

Stift Heiligenkreuz (Niederösterreich) Eichenholz: 71×44

Abb. 5. Mutter Gottes

Stift Heiligenkreuz (Niederösterreich) Eichenholz: 71 × 44

Abb. 6. Die hl. Dorothea

Basel, Historisches Museum

Holz: 50×19,5

Abb. 7. Der Schmerzensmann

Basel, Historisches Museum Holz; 50 : 39,5

Abb. 8. Mutter Gottes

sich im Schnitt der Köpfe, in den langfingrigen, ähnlich innervierten Händen und insbesondere in der identischen Technik (vorgeritzter Faltenwurf, gepunzter Herzblattsaum, Punktierung der Strahlen, Krone, Ornamente des Goldgrunds) so gewichtige Übereinstimmungen, daß die Täfelchen zum mindesten der Werkstatt des Meisters zuzuweisen sind. Das zärtliche Zusammen von Mutter und Kind findet sich sehr verwandt auf der Außenseite des linken Heiligenkreuzer Flügels, während das Gesicht Mariä nahe mit den Zügen der hl. Dorothea (Außenseite des rechten Flügels) zusammengeht. Noch zwingender ist die Verwandtschaft der Typen Christi und des linken lesenden Apostels (Marientod) — als kennzeichnender Einzelzug sei die hufeisenförmige Bildung des Nasenansatzes bei den männlichen Köpfen genannt — oder der charakteristischen Fingerhaltungen der Rechten Christi und der linken Hand der lesenden Nonne (Nonnentod, links unten). Die Täfelchen sind ungleichmäßig erhalten: die aufgesetzten Perlen der Ornamente sind ausgebrochen, die Tafel mit dem Schmerzensmanne hat durch breitpinselige Übermalungen (Karnat, Haare) und Farbenzersetzung (Teile des Mantels) stärker gelitten. Die Gruppe von Maria und Kind war ursprünglich anders geplant, was ein deutlich erkennbarer Reuezug beweist: Rechts des Mundes Mariä schlägt der alte Umriß der linken Hand des Kindes durch, die später nach rechts an die Schulter Mariä versetzt wurde. An Gesicht und Hals des Kindes sind noch einige blasse Konturen erkennbar, die es wahrscheinlich machen, daß das Köpfchen ursprünglich weiter links und kleiner beabsichtigt war.

Dem gleichen Kunstkreis dürfte ein kleines Täfelchen mit der an die Apostelpaare auf den Heiligenkreuzer Flügeln gemahnenden Darstellung der Evangelisten Matthäus und Lukas (Eichenholz, 28 11 cm) angehören, das 1865 mit der Sammlung Böhm in Wien (Verst. Kat. Posonyi, 1865, Nr. 1737) und 1917 mit der Wiener Sammlung König (Gilhofer und Ranschburg, Verst. Kat. XLI, Nr. 1) versteigert wurde. Nach einer Notiz des Katalogs König soll sich das Gegenstück ebenfalls in österreichischem Privatbesitz befinden. Zwar ist das Evangelistentäfelchen etwas weicher und lockerer gemalt, doch ist es durch charakteristische Züge (Typik der Köpfe, Haarstilisierung usw.) so nahe mit den Hauptwerken der Werkstatt verbunden, daß wenigstens ein mittelbarer Zusammenhang wahrscheinlich ist. Zeitlich wird es, wie auch die Basler Stücke, etwa 15 Jahre später als die Münchner und Heiligenkreuzer Werke, etwa um 1420—25, anzusetzen sein.

B. Kurth setzt die Heiligenkreuzer Flügel auf Grund formaler, technischer und kostümlicher Verwandtschaft mit französischen Tafelbildern, Wirkereien und Miniaturen (insbesondere mit dem Parament von Narbonne) nach Frankreich und gibt als ungefähre Entstehungszeit die Jahre um 1400 an. So wahrscheinlich es ist, daß sich der Meister nicht ohne stärkere Einwirkung französischer Tafel- und Buchmalerei entwickelt hat, so findet sich doch bei ihm eine so eigenwillige, verschärfende und überspitzende Umbiegung und Verarbeitung der fremden Vorbilder, daß der durch die Herkunftsangaben der Werke gegebene Fingerzeig wohl in die rechte Gegend weisen dürfte. Die Heiligenkreuzer Flügel sind, so weit wir sehen, alter Klosterbesitz, die Evangelistentäfelchen gehörten älteren österreichischen Sammlungen an, während die Münchner Tafeln nach einer glaubhaften Angabe aus einem ostpreußischen Schloß stammen sollen. So weisen alle Nachrichten auf den Osten des deutschen Sprachgebiets. Die Herkunft aus dem nördlichen Kolonisationsgebiet, wofür eine gewisse, aber nur entfernte Verwandtschaft mit den Tafeln des Graudenzer Altars (Marientod und -krönung) angeführt werden könnte, ist wenig wahrscheinlich. Eher dürfte der Meister der österreichischen Kunstzone zuzuzählen sein, deren Bedeutung für die

frühe Entwicklung der deutschen Malerei und Plastik sich immer klarer herausschält. Die Kleinheit der Tafeln, die Sorgfalt und Subtilität der Durchführung könnten an einen höfischen Wanderkünstler denken lassen. Eine exakte Zeitsetzung scheint mir bei dem heutigen Stande unsres Wissens schwer möglich; nur mit Vorbehalt sei als vermutliche Entstehungszeit der Münchner und Heiligenkreuzer Bilder das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts genannt.

Daß die Werke unsres Meisters nicht enger mit den etwas später anzusetzenden, italienische Einwirkungen zeigenden Wiener Arbeiten zusammengehen (vgl. hierüber meinen Bericht in der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft, Münchner Jahrbuch 1923, S. 170 und den Aufsatz Hugelshofers im I. Band dieser „Beiträge"), spricht nicht gegen die Herkunft aus den österreichischen Landen. Die alte Ostmark war in kultureller Hinsicht ein fruchtbarerer und fetterer Boden, als es nach den Handbüchern, die meist nur von Böhmen reden, scheinen mag. Am Wiener Hof trafen mannigfache Strömungen aufeinander — und es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß sich auch der viel umstrittene, noch nicht befriedigend untergebrachte Pähler Altar als Werk eines österreichischen Malers, als schönste Blüte der Wiener Hofkunst, herausstellen wird.

Im Museum zu Darmstadt wird eine eigentümlich gestelzte, kurvig bewegte Kreuzigung[1] (Abb. 10) bewahrt, die, aus einer hessischen Kirche stammend, vom Katalog mit Recht in nähere Beziehung zu dem etwa zwei Jahrzehnte früher entstandenen Schottener Altar[2] gebracht wird. Dem Meister der Kreuzigung ist mit guten Gründen eine doppelseitig bemalte Breittafel (Innenseite: Christus vor Pilatus; Außenseite: Vertreibung des hl. Stephanus) zugewiesen worden,[3] die 1914 für das Mainzer Museum erworben wurde (Abb. 11—13). Die lebendig und dramatisch erzählten Mainzer Historien sind in der wirkungsvoll vereinheitlichenden Anordnung — wie etwa der in großer Kurve sich neigende Christus von dem zackig silhouettierten Kranz der Schergen umrahmt wird —, in der mit kräftigen Übereckstellungen arbeitenden, aber doch noch flächig gebundenen Gestaltung des Raumes, in der bei aller Nachwirkung typisierender Rezepte treffsicheren und schlagkräftigen Charakterisierung — man betrachte den kuriosen, buckligen, schüchtern das anspringende Hündlein abwehrenden Hofzwerg mit dem riesigen Schwert — zu den interessantesten, entwicklungsgeschichtlich wichtigen Übergangswerken zu rechnen. Die lichte, geschmackvolle Farbigkeit kommt auf der leidlich erhaltenen Abführung Christi gut zur Geltung, während die Stephanusvertreibung durch stärkere Beschädigungen und Übermalungen empfindlich gelitten hat. Die Mainzer Tafel dürfte gleichzeitig mit der Darmstädter Kreuzigung, etwa um 1410—20, entstanden sein.

Diesen Werken kann eine schöne und bedeutende, zweifellos mittelrheinische Tafel mit einer Darstellung aus der Barbaralegende (1923 im Münchener Kunsthandel) angeschlossen werden (Abb. 9), die trotz der entwickelteren Stilstufe so nahe durch viele kennzeichnende Züge mit den Bildern in Darmstadt und Mainz verbunden ist, daß sie, wenn nicht der gleichen Hand, so doch der gleichen Werkstatt zugewiesen werden darf. Die Tafel (Fichtenholz, 119,5×77) ist im wesentlichen gut erhalten; kleinere Ausbesserungen abgesprungener Farbteilchen finden sich insbesondere bei den Köpfen, den Händen und im rechten Eckpfeiler; das braungelbliche, schwarzgemusterte Brokatgewand Barbaras hat stärker gelitten.

Dargestellt ist die Szene, wie Barbara mit ablehnender Handbewegung das zudringliche Ansinnen der semitisch charakterisierten Richter zurückweist, die sie mit geflissentlichen Gesten zur Verehrung des putzigen Götzenritterleins auffordern. Die auffallend lang proportionierten Gestalten schließen sich dicht zusammen. Der Sinn der Handlung ist trotz der psychischen Reserve im Gesichtsausdruck durch die sprechende Aktion der großen, langfingerigen Hände klar und eindringlich verdeutlicht. An Stelle der schwingenden Kurven, die in die Kreuzigung die eigentümliche, durchgängige Bewegtheit bringen, ist eine größere Ruhe und Gehaltenheit getreten; nur in der stillen, aber für die Rhythmik des Bildes entscheidenden Kurvenkonkordanz der Hauptfiguren — wie dem nach rechts sich neigenden Fürsten die leise nach

1) Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, S. 53, 54; Tafel LIII, LIV. Fr. Back, Verzeichnis der Gemälde des Landesmuseums in Darmstadt Nr. 3.

2) A. Feigel, Der Schottener Altar, Zeitschr. f. chr. K. XXIV (1911) S. 69 ff.

3) E. Neeb, Mainzer Zeitschrift X (1915) S. 105 ff.

1925 im Münchener Kunsthandel — Tannenholz: 119.5×77

Abb. 9. Die hl. Barbara wird zum Götzendienst aufgefordert

links schwingende Barbara korrespondiert — klingt die alte Melodie noch nach. Wenn schon ein gewisses Augenmerk auf die Darstellung des Räumlichen gelegt wird, wie die übereck zurückspringende Mauer zeigt, so rühren diese partiellen Tiefenakzente doch nicht an der flächigreliefmäßigen, stilvollen Einheit des Bildganzen; wie willkürlich und unbedenklich dieser die räumliche Klarheit untergeordnet ist, zeigt der ohne Rücksicht auf eine rationale Zonenteilung hineingestellte, kuppelgekrönte Turm. Ähnliche Willkürlichkeiten finden sich bei der Abbreviatur des Stadtbilds auf der wohl 15—20 Jahre früher entstandenen Stephanusgeschichte.

Für die farbige Behandlung ist die den frühen mittelrheinischen Tafeln eigene, blumige, sehr geschmackvolle Folge klarer, lichter Farbtöne kennzeichnend. In dem lichten Grau und Weißlichviolett der Architektur stehen die harmonischen, großflächigen Farben der Gewandung: Fahlgrün mit rötlichen Lichtern neben gedämpftem Karmin, — klares Dunkelblau neben schwärzlich damasziertem Mattgold. Sparsames Gold in den Fenstern und im oberen Randstreifen. Im Oliv der vorderen Bodenwelle stehen in dünnem Nebeneinander ein paar schlanke Blumen. Das Karnat bei Barbara fahl gelblichweiß mit grauen Schatten, bei den Männern ins Rotbräunliche spielend.

Für den Zusammenhang der Barbaralegende mit der Darmstädter Kreuzigung seien neben der verwandten Farbigkeit folgende Züge namhaft gemacht: die schlanke Proportionierung, die männlichen Typen, die charakteristische Gebärdung — man vergleiche insbesondere den Fürsten (Barbaratafel) mit dem beturbanten Hauptmann (Kreuzigung) in ihren Gesichtszügen, in der ganz verwandten Haltung und Schrittstellung — vor allem aber die beredte Sprache der gleich gebauten Hände, sowie Form und Technik der mit den Namen punzierten Nimben (hier: sancta barbara). Die Unterschiede, wie der festere und bestimmtere Bau der Köpfe, die kräftigere Modellierung, die nicht mehr in dekorative Zotteln aufgelösten Haare auf der Barbaratafel erklären sich zwanglos aus der späteren, entwickelteren Stilstufe des Meisters.

Eine genauere Zeitsetzung wird durch den Mangel an festen Ausgangspunkten erschwert. Wenn der Schottener Altar, bei dessen Meister nach der einleuchtenden Vermutung Backs (Darmstädter Katalog) unser Maler gelernt haben dürfte, Ende des 14. Jahrhunderts entstanden ist — Feigel setzt ihn um 1390 an —, so käme man für die Kreuzigung etwa in das 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, für die Barbaratafel etwa auf 1430.

Nicht haltbar erscheint mir die Vermutung Feigels, daß die Kreuzigung als Zwischenglied zwischen dem Schottener und Ortenberger Altar anzusetzen sei. So klar sich die Linie: Schottener Altar — Darmstädter Kreuzigung, Mainzer Tafel — Barbaralegende verfolgen läßt, so bestimmt setzt sich der höfisch verfeinerte, in Grundstimmung, Lineament und Farbigkeit doch erheblich verschiedene Meister des Ortenberger Altars, der um 1425 entstanden sein wird, von dieser Entwicklungsreihe ab.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Leinwand auf Tannenholz: 152 × 62

Abb. 10. Kreuzigung Christi

Mainz, Städtische Gemäldegalerie

Tannenholz: 69.5 · 95

Abb. 11. Die Vertreibung des hl. Stephanus

Mainz, Städtische Gemäldegalerie

Tannenholz: 69,5 : 95

Abb. 12. Christus vor Pilatus

Mainz, Städtische Gemäldegalerie

Abb. 13. Christus vor Pilatus (Teilaufnahme von Abb. 12)

WALTER HUGELSHOFER / EINE MALERSCHULE IN WIEN ZU ANFANG DES XV. JAHRHUNDERTS

Langsam hellt sich das Dunkel, das über den Anfängen der deutschen Tafel-Malerei liegt; mehr und mehr läßt sich das eigene und besondere Wesen bodenständiger deutscher Kunst erkennen. Immer weniger erscheint sie uns nur als provinzielle Ausstrahlung der höfisch verfeinerten Kunst der Kulturzentren jener Zeit: Prag und Dijon. Bald wird man so weit sein, im bekannten Bilderbestand zusammengehörige Gruppen unterscheiden zu können und sie mit bestimmten Landschaften zu verbinden.

Die Kenntnis der alpenländischen Kunst — in vielen Punkten noch völlig unbekannt — scheint geeignet zu sein, manche bisher ungeklärte Frage der Lösung näher zu bringen. Viele bisher unrichtig oder nicht näher bestimmte Kunstwerke werden sich in Österreich festlegen lassen. Das Bild einer großartigen, geschlossenen Kunstentwicklung, das sich am prächtigsten in Bauwerken und Skulpturen zeigt, wird vor uns erstehen. Man wird aufhören müssen, Österreich etwa im Sinne des Ordenslandes als eine „Kolonie" zu betrachten. In der Zeit um 1400 hat sich hier eine sehr rege, qualitativ hochstehende Kunstübung herausgebildet, die in der Baukunst, der Skulptur, der Tafel- und Glasmalerei hervorragende Leistungen, die sich mit denen jeder andern deutschen Landschaft messen dürfen, zeitigte. Eine große Zahl von Holzschnitten der Frühzeit wird in Österreich, wo sich einzelne Landschaften zu scheiden beginnen, zu lokalisieren sein. Dadurch wird besonders in dieses, noch immer dunkle Gebiet vielleicht endgültig klärendes Licht fallen. Ein relativ reicher Bilderbestand in den Stiften, in Privatsammlungen und Museen (neuerdings durch eine Reihe glücklicher Neuerwerbungen besonders im kunsthistorischen Museum in Wien) erlaubt es, in geschlossener Reihe den geschichtlichen Verlauf der Entwicklung einer wichtigen deutschen Kunstprovinz zu verfolgen von den Anfängen der altdeutschen Tafelmalerei bis zu ihrem Ausgang um 1530.

Das bedeutendste Bild dieser Gruppe steht am Anfang: eine Trinität von seltener Pracht (Abb. 14), die sich seit letztem Jahr in der Londoner National Gallery befindet.[1] Da sich ihre Herkunft anscheinend bis in das savoyische Königshaus zurückverfolgen läßt, mag das neben der außergewöhnlichen Qualität dazu beigetragen haben, die Tafel als „burgundisch" zu bezeichnen. Doch wurden angesichts der von burgundisch-niederländischer kostbarer Malarbeit und Kultur so stark abweichenden technischen Eigentümlichkeiten und einiger auffallender Derbheiten (Hände und Füße) bald Zweifel an dieser Benennung laut. Es ist zu hoffen, daß es gelingen wird, die farbenprächtige Tafel durch stilistische Vergleichung in Wien zu lokalisieren. — Bedauerlich ist es, daß das wichtige Gemälde durch den Ort seiner Aufstellung der persönlichen Augenscheinnahme den Meisten auf lange hin entzogen sein wird, so daß zu befürchten ist, daß es nur schwer den ihm gebührenden Platz eines Hauptwerkes der frühen deutschen Tafelmalerei wird einnehmen können.

Groß, ruhig, in feierlicher Symmetrie beherrscht Gottvater die leuchtende Tafel; fast unscheinbar hebt sich neben ihm der Gekreuzigte vom tiefblauen Mantel ab. In weichen, melodischen, doch mächtigen Linien gleiten die Falten nieder und stauen sich auf der Stufe des Marmorthrones in flachen Zungen. Das Blau des Mantels, das Gelb-

1) Vergl. Burlington Magazin, August 1922.

London. Nationalgalerie

Holz: 108×106

Abb. 14. Der Gnadenstuhl

lichweiß des großen Thrones und das Gold des Hintergrundes bestimmen farbig die Note des Bildes. Die koloristische Rechnung ist von erstaunlichem Feingefühl: kreuzweis verschränkt antworten sich blaugrün und hellrot in Gewand und Flügeln der Engel. Es sind die beiden Lieblingsfarben der Gruppe, die im Kleid Gottvaters (blau, rot gefüttert) machtvoll anschwellen. So sehr die dunklen Schatten ein Bestreben nach plastischer Modellierung verraten, läßt eine gewisse höfische, aufs Kostbare und Reiche gehende Tendenz den Zusammenhang mit flächenhaft aufteilender, kolorierender Miniaturmalerei nicht übersehen. Man darf wohl annehmen, daß diese bäurisch-schwere, wuchtige und kraftvolle, doch einer zarten Innigkeit nicht entbehrende Kunst von der Buchmalerei herzuleiten ist. Am nächsten verwandt sind vielleicht einzelne der prachtvollen „böhmischen" Miniaturen im Budapester Kupferstichkabinett, besonders die Abbildungen 4 und 7 der Publikation von Hoffmann,[1] während die klare Komposition auf französische Vorbilder zurückgehen mag.

Die 1923 für die Wiener Galerie erworbene, überaus köstliche Geburt Christi[2] (Abb. 15) stellt den wertvollen Übergang her zu den Bildern der zweiten Gruppe. Die Komposition, die ähnlich von einer weiteren Anbetung der Wiener Galerie und einer dritten im Budweiser Diözesanmuseum festgehalten wird,[3] scheint auf ein bedeutendes südböhmisches Vorbild zurückzugehen. Wenn schon das Bestreben hier nicht wie in der Londoner Tafel auf das Hieratisch-Monumentale, sondern ganz auf das Innige und Intime ausgeht, scheinen doch die weiche, fließende Gewandbehandlung mit den doppelt umgelegten Falten, die als flockige Kringel aufgefaßten Haare, die großen, schillernden Engelsflügel eine Zuweisung an dieselbe Hand zuzulassen. Hier mag sich eine persönliche, nicht wie bei der Trinität typologisch gebundene Schöpfung des nämlichen Meisters aus etwas späterer Zeit erhalten haben. In beiden Gemälden klingt noch die unrealistisch-abstrakte, große Kunst des ausgehenden 14. Jahrhunderts nach. Die ganz unkörperlich aufgefaßten Figuren schwingen in leiser Melodie zu einer Komposition von beglückendem Wohllaut zusammen.

Es ist nicht leicht, von Gemälden, deren Hauptreiz in der Farbe liegt, auf Holzschnitte zu schließen; doch möchte hier wenigstens andeutungsweise der Versuch gewagt werden, jene bisher als oberbayerisch geltende Gruppe nach Wien zu lokalisieren. Die oberbayerischen Klöster, in denen sich ein Teil der fraglichen Schnitte erhalten hat, standen damals in engem geistigem Zusammenhang mit den stammverwandten österreichischen Landen, die weitere Blätter dieses Kreises beigesteuert haben. Die Aufstellung eines schöpferischen bayerischen Kunstkreises um die Wende des 14. Jahrhunderts stößt auf Schwierigkeiten; die geringe Bautätigkeit und die übrigen spärlichen Denkmäler sprechen jedenfalls dagegen. Und der Pähler Altar, das Hauptstück dieser Annahme, wird sich einmal als Werk der Wiener Hofkunst erweisen lassen. Das weitausstrahlende Zentrum im Osten wurde nach dem raschen Verblühen der böhmischen Kunst der Herzogssitz Wien, das über das unselbständige Salzburg bis nach Oberbayern wirkte. — Das Münchener Doppelblatt der Verkündigung (Schreiber 51) und der Anbetung (Schreiber 65) bietet wegen seiner Komposition am ehesten Vergleichsmöglichkeiten: Sentiment, Faltenwurf, Haarbehandlung, die Darstellung der großen Flügel gehen, wenn auch durch den Schnitt vergröbert, so nah mit der Wiener Anbetung zusammen, daß es berechtigt erscheint, einen näheren Zusammenhang anzunehmen, wobei der Holzschnitt immerhin früher anzusetzen sein dürfte. Damit schließt sich die Gruppe an, die Molsdorf etwas weitherzig zusammengestellt hat: vor allem der Ölberg (Schreiber 185), der Marien-

1) Edith Hoffmann: Cseh Miniatürök a Szépmüvészeti Müzeumban, 1918.
2) Kat. der Neuerwerb. 1924. Abb. 1.
3) Beide abgeb. in „Belvedere" 1924, 21.

tod (Schreiber 709) und die Marienkrönung (729).- Etwa zwei Jahrzehnte später wird das zweite Hauptwerk dieses Kreises entstanden sein: die Kreuzigung in Wiener Privatbesitz (Abb. 16), die H. Zimmermann im „Jahrbuch für Kunstsammler, 1921" abbildete. Nichts mehr ist da von der feierlichen, gebundenen Strenge der Trinität. Das Bild erzittert vor gespannter innerer Unruhe: drei Kreuze, Lanzen schießen steil aufrecht; spitzzipflige Tücher flattern; ungebärdig krümmt sich der reulose Schächer; schreiend werden Hände jäh verworfen; eine wilde Hast erfüllt das Bild. Auch die Farben sind andere geworden, unterstreichen den dramatischen Inhalt; sie wirken bunter und kräftiger, körperlicher. Über schwarzgrüner Baumkulisse mürber Goldgrund; rotbraunes Karnat; das Gewand Mariä dunkelgrünblau, des Johannes leuchtendes Weinrot. Es kommt dem Meister wenig auf anschauliche Durchbildung des Raumes und klare Figurenanordnung an; viel mehr interessieren ihn der geistige und gefühlsmäßige Ausdruck der Szene. Von neuem Geiste künden die lebendigen und überzeugenden Bewegungen, das ruhige Lasten des Körpers, die plastische Wölbung des Kopfes; durch modellierende Farbe wird versucht, die Rundung des Körpers glaubhaft zu machen. Aber noch sind die Falten der weiten Gewänder in weichen, flüssigen Linien geordnet. Jähe und gesuchte Bewegungen, gewaltsam verdrehte Ansichten (wie etwa der Knecht mit dem Essigschwamm und die Magdalena) verraten das im Grunde weiche und lyrische Temperament des Meisters, das sich im Banne der künstlerisch erregten Zeit jener großen schöpferischen Anfangsstufe der deutschen Tafelmalerei zu gewollten, fast überreizten Leistungen anstrengt. In Einzelheiten ist die Zeichnung noch ungelenk und derb; die Gestalten des Meisters sind breit, fast vierschrötig. In der eingehenden Modellierung des Aktes zeigt sich ein Interesse für das Massige und Muskulöse des Körpers. Übertrieben deutlich sind Gelenke und Schwellungen akzentuiert. Und eben dies mußte schon am Gekreuzigten des Londoner Gnadenstuhles auffallen. Beide Male liegt der Körper mit wenig gesenkten Armen eng dem Stamm an; peinlich wird die Lagerung der Muskeln hervorgehoben; ganz gleich ist das Schamtuch mit dem flatternden Zipfel geordnet und auch der Kopftypus ist beide Male derselbe, mit der gleichen schwachen Neigung des Hauptes, dem kurzen, zweigeteilten Vollbart. Hier wie dort finden sich die nachahmenden Masern des Kreuzholzes. So nah ein Schüler seinem Meister verwandt sein kann in einer künstlerisch rasch sich entwickelnden Zeit, ist es hier der Fall. Der Kreuzigungsmeister ist beweglicher, flüssiger, westlichen Anregungen zugänglicher als der Trinitätsmeister.

Die Frage nach der Herkunft dieses Stiles ist zur Zeit noch schwer zu lösen. Vielleicht bringen Untersuchungen über die alpenländische Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts nähere Aufklärung. Auf jeden Fall erweist sich der Zusammenhang mit Böhmen als bei weitem nicht so eng, wie man wohl annehmen möchte,[1] wenn schon die zwei Generationen frühere Kreuzigung der Sammlung Kaufmann, die R. Ernst dem Meister von Hohenfurt zuschrieb, einzelnes Verwandte enthält (Magdalena, Gruppe der Soldaten) Zusammenhänge mit der Art des Wittingauer Meisters, an den man zuerst denkt, lassen sich nirgends nachweisen. Die spirituelle, unkörperliche Gestenmusik dieses überfeinerten Meisters wirkt hochkultiviert, fast dekadent neben der erdnäheren Kunst des Kreuzigungsmeisters. Seine durchsichtige, raffinierte Faltengebung unterscheidet sich deutlich von der kräftigen, etwas unbekümmerten Art, die sich in der Kreuzigung zeigt. Auch die Kopftypen lassen auf eine andere Herkunft schließen, als die sensitiven, geistig erregten Köpfe des Wittingauers. Viel eher ist an Beeinflussungen italienischer Kunst zu denken, und auch ein französischer, höfisch-lyrischer Einschlag, der durch

1) Vergl. Baldaß: bei Altorfer. 1923. S. 58.

Wien, Gemäldegalerie

Holz: 26,5 × 22

Abb. 15. Geburt Christi

Wien, Privatbesitz

Holz: 75×52

Abb. 16. Kreuzigung Christi

Miniaturen vermittelt sein könnte, macht sich geltend.[1] — Die Tafel ist in Wien zu lokalisieren, nicht, wie Zimmermann annahm, in Salzburg. Der Halleiner Altar, an den dort einzig zu denken ist,[2] zeigt trotz entfernter (durch den Zeitstil bedingter) Ähnlichkeiten durchaus andere, eher von Böhmen beeinflußte Typen. Er wirkt unselbstständiger und provinzieller neben der Kreuzigung. Für Wien dagegen sprechen eine Reihe von Gründen. Die Gemälde, die sich um die Kreuzigung gruppieren lassen, finden sich heute noch in der Hauptsache in Wien; die außerhalb Wiens nachweisbaren lassen sich zum Teil durch die Herkunft aus dem Kunsthandel bis nach Wien zurückverfolgen. Ferner steht das einzige, noch an Ort und Stelle erhaltene Altarwerk in St. Stefan in Wien. Schließlich läßt sich in Wien eine fast lükkenlose Aufeinanderfolge zu einer Gruppe zusammengehörender Bilder bis tief in die zweite Jahrhunderthälfte hinein feststellen. In Salzburg dagegen stünde das Stück isoliert, ohne Vorfahren und Nachfolger. (Die beiden, Konrad Laib zugeschriebenen Heiligen verraten durch ihre merkwürdig freie statuarische Behandlung eine andere Abstammung.) Die Annahme einer Export-Werkstätte in Salzburg, die bis nach Wien und in solchem Umfang geliefert hätte, klingt nicht sehr wahrscheinlich. — Ebenso kann man sich nicht der von Zimmermann geäußerten Meinung anschließen, in der Kreuzigung eine Vorstufe für die reich belebten entsprechenden Darstellungen Pfennings und Laibs in Wien und Graz zu sehen. Mit mehr Wahrscheinlichkeit ließe sich das behaupten von den (nicht in diesen Kreis gehörenden) Kreuzigungen im Grazer Museum[3] und in Inner-Nöring (bei Gmünd in Kärnten).[4] Die kompositionell eigenartige Darstellung der fast am Boden liegenden Maria, einer ganz nach links gerückten Magdalena und eines links stehenden Johannes lassen auf eine andere (wohl westliche) Wurzel schließen. Vielleicht bringt auch hier das Studium der Buchmalerei Aufschluß. In welchem Verhältnis eine arg übermalte, figurenreiche Kreuzigung in Wiener-Neustadt zum Wiener Bild steht, bedarf noch näherer Untersuchung.[5] Jedenfalls handelt es sich nicht ohne weiteres um eine spätere Kopie. Es ist wahrscheinlich, daß eine Reinigung ein weiteres Werk des Wiener Kreuzigungsmeisters erweisen würde.)

Sehr nahe steht der Wiener Kreuzigung ein Ölberg im Stift St. Lambrecht (in der Obersteiermark). (Abb. 17.) Vielleicht geht es nicht zu weit, darin dieselbe Hand zu sehen, so daß thematisch eine Zugehörigkeit zum selben Altarwerk möglich wäre. Schlecht erhalten und zum Teil stark übermalt läßt das, farbig einst sehr feine Bild, unschwer in Typen, Haar- und Gewandbehandlung den Zusammenhang mit der Kreuzigung erkennen. Man vergleiche etwa den prachtvollen, schlafenden Johannes mit dem schmerzdurchwühlten der Kreuzigung oder auch mit der zusammensinkenden Maria. Mögen die Gewänder, besonders dasjenige Christi, hier weniger kleinteilig gesehen sein, in zusammenhängenderen, durchgehenderen Falten angeordnet, so wird dieser Unterschied im Verein mit der nachlässigeren Ausführung nicht so groß sein, deshalb eine andere Hand annehmen zu müssen. Vielleicht war dem Meister hier kein so prägnantes Vorbild vor Augen, wie bei der Kreuzigung, so daß man im St. Lambrechter Ölberg wohl die bescheidenere, aber dennoch die persönlichere Leistung vor sich hätte.[6]

Im Berliner Kupferstichkabinett finden sich vier fein ausgeführte, aquarellierte Zeichnungen auf zwei doppelseitig benutzten Blättern.[7] Eine da-

1) Verwandt erscheinen eine Kreuzigung in Brixen und eine Dornenkrönung der Slg. Durrien, Abbildung in Michel: Bd. III 1, S. 150.

2) O. Fischer: Alt-Salzburger Malerei, S. 50.

3) Abb. bei Suida: Österr. Kunstdenkmäler II, 66.

4) Paul Hauser: Oberkärntn. Malereien, S. 5, Abb. 1.

5) Abb. bei Zimmermann im Jahrbuch für Kunstsammler 1921.

6) Die verdorbene Rückseite stellt eine Kreuztragung dar.

7) Vergl. Bock: Berliner Handzeichn.-Kat., S. 90, Nr. 2128 und 2129 (199×119 mm), aus Slg. Nagler, Taf. 125.

von (Abb. 18) stellt einen Ölberg dar (im Gegensinn reproduziert). Er zeigt so viele auffallende stilistische Ähnlichkeiten mit dem St. Lambrechter Gemälde, daß unbedingt auf einen nähern Zusammenhang, wenn nicht gar dieselbe Hand geschlossen werden muß. Der Christustypus mit der fliehenden Stirn, der vorspringenden Nase, dem in zwei Enden ausgehenden Bart ist derselbe. Die ungelenken Hände mit kurzen Fingern finden sich auf Zeichnung und Gemälde. Die Haarbehandlung läßt sich wohl vergleichen: bei Christus kurze, gedrehte Strähnen, bei den Jüngern in Gruppen aufgesetzte Locken. Auch die Form des Nimbus ist übereinstimmend. Auffallend ähnlich sind aber vor allem die Haltung Christi und die schematische Terrain-Wiedergabe (man vergleiche damit auch den Ansatz des Kreuzes im Wiener Bild): übereinandergetürmte Platten, in spitze Zinken mündend; bei flüchtiger Behandlung werden es schematisch andeutende Bogenlinien. Die Gewandbehandlung ist auf der Zeichnung reicher, beweglicher; dies dürfte aber von der leichtern Handhabung des Zeichenstiftes herrühren. — Es ist bisher wohl der zeitlich früheste Fall, daß eine Zeichnung mit einem Gemälde in Zusammenhang gebracht werden konnte. (Eine Zeichnung aus Stift Wilhering, die Stix in den Mitteilungen der graphischen Künste 1914, S. 29 dem Kreise des Hohenfurter Meisters zuschrieb, ist doch eher eine, wenn auch alte, Nachzeichnung.) Es ist auffallend, wie die Zeichnung für sich einen Eigenwert beansprucht, bildmäßig wirkt, so gar nicht flüchtig und skizzenhaft ist, vielmehr mit bemerkenswerter Sorgfalt durch schattierende Tönung und durch Aquarellierung zu reicher Wirkung gebracht wird.

Der ergreifende St. Lambrechter Ölberg erinnert stark an einen andern in der Donaueschinger Galerie,[1] dessen Meister, der bedeutende Künstler, der nach seinem Hauptwerk, zwei großen Tafeln auf Schloß Lichtenstein (auf der schwäbischen Alb), der Meister von Schloß Lichtenstein genannt wird, ein Schüler des Wiener Kreuzigungsmeisters gewesen sein muß.

Ein weiteres Werk dieses Kreises (Abb. 19) gelangte unlängst durch den Kunsthandel in das Wiener Staatsmuseum.[2] Die Kreuztragung könnte, wie die übereinstimmenden Maße beweisen (0,75×0,52 m) einmal zum gleichen Altar wie die Kreuzigung gehört haben. So eng verwandt sich aber in wesentlichen Dingen die beiden Bilder sind: die Kreuztragung ist weicher, malerischer; die Schatten sind tiefer und dunkler. Die Gewänder sind kompakter, die Falten spärlicher, weniger ornamental. Der köstliche, emailartige Schmelz, die gedämpfte malerische Weichheit, der dunkle, fast mystische Klang der Farben, der wehmütige Gesichtsausdruck, der zu den ungeschlachten Körperformen und den stieren Augen merkwürdig kontrastiert — das sind Momente, die uns bewegen könnten, das Bild doch eher einer andern Hand derselben Werkstatt zuzuweisen. Man wird deshalb nicht übersehen, daß das Bindende stärker ist und der enge Zusammenhang nicht angezweifelt werden kann. Die Komposition geht auf die Kreuztragung Simone Martinis im Louvre zurück.[3] Die Anlage ist vereinfacht; Wichtiges wurde weggelassen. Simones aufgeregte Leidenschaft des Spätbildes klingt nur noch gedämpft durch, erklärt aber die größere Lebendigkeit und Tiefe. Der Zusammenhang der beiden Bilder (wieviele Zwischenglieder mögen trennend und verbindend dazwischen liegen!) ist aber noch deutlich zu erkennen; der Junge rechts vorne ist eine genaue Entlehnung aus Simones Bild. Hier mag man denn auch sehen, woher der Meister seinen Typenvorrat nimmt, denn sowohl Johannes, wie auch Maria, gehen auf Simone zurück. Auch bei dieser Tafel

1) Kat. von Feuerstein, 1921, Nr. 354. Abb. in „Schweizerland", Okt. 1921.

2) Kat. der Neuerwerbungen Taf. 2.

3) Abb. bei Luigi Dami: Simone Martini (piccola collezione d'arte, no. 12).

Stift St. Lambrecht (Obersteiermark)

Abb. 17. Christus am Ölberg

Berlin, Kupferstichkabinett 19,9 : 11,9

Abb. 18. Christus am Ölberg
(im Gegensinn aufgenommen)

ist es wieder bemerkenswert, wie auffallend eng der Lichtensteiner Meister sich an die Komposition seines Meisters hält (in der von Buchner festgestellten Kreuztragung der Pfarrei St. Moritz). Die Anordnung ist für zwei Werke, die immerhin eine Generation trennt, überraschend ähnlich, sogar der sich umwendende Junge aus Simones Louvre-Bild fehlt nicht. Auf der Wiener Kreuztragung finden sich zum ersten Mal die eigenartigen Schillertöne, die der Lichtensteiner so liebte.

Sehr nahe steht der Wiener Kreuztragung das Kleinod dieser Reihe: das kostbare Bildchen des Berliner Kaiser Friedrich-Museums [1] (Abb. 20). Die Benennung macht Schwierigkeiten; eine Pietà im gewöhnlichen Sinne ist es nicht. Christus sitzt mit brechendem Blick unterm Kreuz, an den Stamm gelehnt; Leiter, Lanze, Stange für den Essigschwamm schließen ihn in eine steile Pyramide ein. In den Felsen links nebenan ist das offene Grab zu sehen. Rechts schaut Maria mit krampfhaft gefalteten Händen schmerzvoll zu ihrem Sohn hinüber, während Johannes neben ihr in unfaßbarer Trauer den Kopf in die Linke schmiegt. Im Tor der Stadt rechts verschwindet eben ein Mann. Es muß der Moment kurz nach der Kreuzabnahme, kurz vor der Grablegung sein. [2] Die zarte, weihevolle Stimmung des köstlichen Bildchens legt es nahe, an den inhaltlichen Zusammenhang mit mystischen Texten zu denken (wie schon Schmitz getan hat). Doch war es bisher unmöglich, eine direkte Beziehung zu finden. [3] Das Täfelchen muß als bisher vereinzelter Vertreter einer noch unbeachteten (wohl immer schon seltenen) Art von „Andachtsbildern" betrachtet werden. Doch mag auch daran zu denken sein, daß dem eigenwilligen, feinen Künstler wohl eine persönliche, auf keinerlei Vorbilder zurückgehende Einzelschöpfung zuzutrauen wäre. Die eigenartig lyrische, leis bewegte Komposition weist auch in ihrer Durchführung ganz auf den stillen, intimen Charakter eines Andachtsbildes hin. Der Mantel Mariä ist ein starkes, tiefdunkles Blaugrün, der des Johannes leuchtet hellweinrot. Der Grund über den Bergzügen im Hintergrund ist nicht golden, sondern silbern (jetzt oxydiert). Das kommt wohl zuweilen im italienischen Trecento vor, ist nordwärts der Alpen aber sonst kaum anzutreffen. Die Farben sind sorgfältig, doch nicht ängstlich, verrieben und in mehreren Lagen übereinander aufgetragen. Diese Lasurtechnik bewirkt, daß Gewänder und Karnat eigenartig stofflich wirken. Die Konturen, besonders der Stadt im Hintergrund, die so sehr an jene schöne Miniatur des Einzugs in Jerusalem im Budapester Kupferstichkabinett erinnert, [4] sind in den Grund eingeritzt. Diese Eigentümlichkeit könnte, wie die Punzierung, nach Böhmen weisen. Doch ist es wahrscheinlicher, daß der Meister sie ohne Zwischenträger von den Italienern übernahm. Fra Angelico pflegte zur nämlichen Zeit etwa dieselbe Form des punzierten Strahlennimbus anzuwenden, wie er sich ja auch der Lasurtechnik bediente. — Es dürfte kaum nötig sein, auf die engen Beziehungen mit der Kreuztragung hinzuweisen. Die Kopftypen, die Proportionen, die Farben sind dieselben. Wieder trifft man die auffallenden, weit ausgezogenen Faltenenden, die weichen Übergänge, das lichte, gelockte Haar des Johannes, den ungelenken, derbknochigen, muskulösen Christusakt mit den unartikulierten Füßen, den übertriebenen Wadenmuskeln und dem großen, massiven Kopf mit der großen Nase, den schräg gestellten Augen (die so stark an die gleichzeitige alpenländische Plastik erinnern). Die gedrängtere, unräumlichere Figurenfülle der Kreuztragung erklärt sich durch den Zusammenhang

1) Vergl. Kat. Ausgabe 1921, Nr. 1857 (als oberdeutsch) und Schmitz: Berliner amtl. Berichte, März 1922; Worringer, Anf. d. Tafelmalerei, S. 289, hält es fälschlich für rheinisch.

2) Innerlich verwandte Darstellungen sind: Altdorfers Kreuzigung im K. F. M. aus der Slg. Gans und eine Berliner Zeichnung aus dem Kreis des Mair von Landshut, (Bock Nr. 1506.)

3) Es wäre auch an eine persönliche Fassung des Ecce homo-Themas zu denken. Dürer gibt auf dem Titelblatt zur kleinen Passion eine, vielleicht innerlich verwandte, Darstellung.

4) E. Hoffmann: a. a. O., Abb. 7.

Wien, Gemäldegalerie — Holz: 75×52

Abb. 19. Kreuztragung Christi

mit dem Louvre-Bild des Simone Martini. Die „Pietà" ist eins der eigenartigsten Bilder der Frühzeit der deutschen Tafelmalerei. In seiner weihevollen, stimmungsstarken Wirkung steht das Bildchen weithin allein; es zeigt, welche Gefühlstiefe zu erreichen der deutschen Kunst schon in ihren Anfängen möglich war.

Vielleicht steht die Berliner Zeichnung des Auferstehenden (Abb. 21) mit Kreuztragung und Kreuzigung im Zusammenhang einer Passionsreihe. Christus ist noch ganz in der übermenschlich feierlichen Art der ersten Jahrhunderthälfte aufgefaßt, streng eingerahmt durch Fahne, Hellebarde und Lanze. Wieder fällt die Ähnlichkeit mit der großen, gemalten Auferstehung des „Meisters von Schloß Lichtenstein" auf (im Kunsthandel). Noch konnte sich der jüngere Meister nicht entschließen, die Wächter freier um den schräg gestellten Sarkophag anzuordnen; nur bedingte die steilere Proportion ein engeres Zusammenrücken. Auch um die Veränderung von Tracht und Rüstung in der Zwischenzeit hat sich der Lichtensteiner wenig gekümmert: Helm, Göller, Beinschienen sind noch die nämlichen. Ganz verloren ist aber der große, strenge Ernst des älteren Meisters. — Sollte es angebracht sein, den Zusammenhang zwischen den Berliner Zeichnungen und den bisher erwähnten Bildern nochmals zu erhärten, so bietet sich hier die beste Gelegenheit. Ohne mit Sicherheit sagen zu können, daß eine der Hände, die an den Gemälden arbeitete, identisch sei mit derjenigen, die die Zeichnung ausführte, so ist doch der enge Zusammenhang gewiß. Und diesen angenommen, müßte man zu der unwahrscheinlichen Annahme schreiten, es hätte noch eine dritte, bedeutendere Kraft in diesem Kreise maßgebend mitgewirkt. Besonders nahe stehen die Zeichnungen dem Meister der Berliner „Pietà" und der Wiener Kreuztragung. Der Christusakt zeigt einen breiten, schweren Thorax mit der charakteristischen Einschnürung unter den Rippen, muskulöse Unterarme, breite, derbe Hände und plumpe Füße, die wenig Naturbeobachtung verraten. Der sehr weich und malerisch modellierte Kopf ist gleichmäßig oval; der breite, starke Nasenrücken lang, der Mund klein; die Augen liegen tief; ein kurzer, zweigeteilter Vollbart umrahmt das Kinn. Hellebarde und Spitzhelm finden sich gleich auf Zeichnung und Gemälde. Die Zeichnungen sind fein und sorgfältig durchgeführt, mit trocken aufgelegter Farbe leicht aquarelliert; die Qualität erreicht eine beachtenswerte Höhe. Eine malerische Wirkung wird angestrebt.

Schon Zimmermann hat anläßlich der Publikation der Wiener Kreuzigung darauf hingegewiesen, daß der Andreas-Altar in St. Stefan in Wien [1] (im linken Seitenschiff vorne der erste Altar) derselben Werkstatt, wie die von ihm veröffentlichte Kreuzigung angehöre. Mit Einschränkungen ist das richtig. Der heute stark übermalte Altar ist das Werk zweier so sehr verschiedener Hände, daß man unbedingt annehmen muß, in seine jetzige Form sei er erst später aus verschiedenen, nicht zusammengehörigen Stücken zusammengesetzt worden (das Mittelstück mit dem hl. Andreas ist neu). Für unsern Kreis fallen nur die Heiligen Wenzel, Leopold, Georg (Abb. bei Zimmermann), Helena, Barbara, Christophorus und Paulus (?) in Betracht. Auch wenn man die Übermalung berücksichtigt, ist ein Qualitätsunterschied zwischen diesen Tafeln und den bisher erwähnten Gemälden stark fühlbar. Es ist alles vergröbert, etwas fühllos und verständnisarm behandelt. Daneben kommen aber auch wieder originelle, markige Gestalten von erfreulich lebendiger Durchbildung vor. Der Zusammenhang mit dem Kreuzigungsmeister ist noch deutlich greifbar und gerade durch die nachlässige Behandlung werden die charakteristischen Merkmale um so stärker herausgearbeitet. Die rundliche, fast kugelige Schädelform mit dem breiten, starken Nasenrücken, dem kleinen, ge-

1) Vergl. Tietze: Wien (berühmte Kunststätten), S. 94.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holz 25 : 34

Abb. 20. Beweinung Christi

Berlin, Kupferstichkabinett 19,9×11,9

Abb. 21. Auferstehung Christi

Wien, Stephanskirche

Abb. 22. Der hl. Christophorus

Wien, Stephanskirche

Abb. 23. Die hl. Barbara

Berlin, Kupferstichkabinett 1919-11.9

Abb. 24. Maria mit Kind
(im Gegensinn aufgenommen)

schwellten Mund, dem lockigen Haar, die kurzen, ungeschickten Hände, die weichen Falten, die am Boden in spitzen Zipfeln enden, finden sich auch am Andreasaltar. Und auch die besondern Eigenheiten fehlen nicht: die auffallend plumpen, flossenartigen Füße, die starke Wade, die überdeutliche Aktmodellierung und die eigenartige, schematische Felsbehandlung. Der Andreasaltar ist von einem ungeschlachten Mitglied der Werkstätte, die sich um den Kreuzigungsmeister gruppiert, ausgeführt worden. Einen Anhaltspunkt zur Datierung bietet vielleicht der spätgotische Baldachin der umrahmenden Architektur mit der Jahrzahl 1434.[1]

Die (im Gegensinn reproduzierte) Zeichnung einer stehenden Madonna in Berlin (Abb. 24)[2] kann bis in Einzelheiten hinaus mit der hl. Barbara (Abb. 23) verglichen werden: die ungeschickte Perspektive der Stirnpartie, der kräftige Nasengrat, das zage Fassen der Hände und die weich fallenden, verhüllenden Stoffmassen, die am Boden in glatte Enden ausgezogen sind. Das rundliche Christuskind der Zeichnung kann mit demjenigen des Christophorus verglichen werden. — Dieses Christophorus-Bild (Abb. 22) ist das originellste des ganzen Altares. Der Alte ist ganz schwerfällig tappende Bewegung; mächtig ausholend schreitet er über den miniaturartigen Tümpel, in dem sich wie in einem Aquarium alle möglichen Wassertiere tummeln. Felsen und Bäume, wie aus einem Spielkasten entnommen, umsäumen ihn, in jener flüchtigen, abkürzenden Art hingestrichen, die auch in den Zeichnungen zum Ausdruck kommt. Ein paar einfach gezeichnete, saftige Blattpflanzen, wie sie sich auf fast allen Bildern dieses Kreises finden, deuten das Ufer an.

Feiner und bedeutender — obwohl verwandt — ist ein anderer Christophorus, der unlängst durch den Kunsthandel ins Berliner Museum gelangte (Abb. 25). Fallen auch hier wieder die ungefügen Füße mit dem hochspannigen Rist, die schematisch angedeuteten Bergkulissen mit den Zwergbäumen auf, so ist die Komposition doch von einem beachtenswerten, frischen Feingefühl. Prachtvoll, wie das kapriziös segnende Christkind mit weitgebauschtem Mantel auf den verwundert sich wendenden Heiligen getürmt ist. Ein verstehender Sinn für den Reiz gegeneinander wirkender Kontrastbewegungen ist dem Meister eigen. Befreiter und gelöster sind die Glieder und die eiligen, sich kreuzenden Bewegungen werden glaubhafter. Schon wird versucht, im Gesichtsausdruck ein Seelisches durchschimmern zu lassen. Das frohe, wirkungssichere Bildchen mutet wie ein adliger, vornehmer Vetter des dumpfen, ungeschlachten Wienerbildes an.

Wie das Bildchen auf ausdrucksvollen Kontur hin gesehen ist, der Goldgrund als sprechende Figur mitwirkt, das erinnert an die Technik des Holzschnittes. Ich möchte es wagen, das prachtvolle Wiener Blatt der Ruhe auf der Flucht (Schr. 637) damit in Beziehung zu bringen. Ein ähnliches Melos, ein verwandter Sinn für das Romantisch-Poesievolle, das Kokett-Interessante, der sich in ähnlich flüssigen, rundlichen Falten, im Verständnis für die Funktion der Glieder, für das Stoffliche äußert, lassen es mir verwandt erscheinen. An dieses meisterliche Blatt schließen sich einige minder bedeutsame an. Die entzückende Verkündigung (Schr. 29) aber weist, besonders nachdrücklich durch ihre aufs Plastische zielende Kolorierung auf den Kreuzigungsmeister zurück. Und es scheint, daß man diesen nämlichen Stil, nun ausgereift, noch in den beiden bedeutenden Schnitten der Verkündigung und der Heimsuchung erkennen kann, die Buchner mit dem Lichtensteiner in Zusammenhang bringt.[3] Die Darstellung der Beschneidung (im German. Museum) steht stilistisch zwischen der Kreuzigung und den Heiligen des Andreasaltares; in ihr könnte sich eine Spätstufe des Kreuzigungsmeisters erhalten haben, so daß für ihn auch der Andreasaltar zu beanspruchen wäre. (Abb. 26).[4] Die Tafel zeigt wieder alle technischen und stili-

1) Vergl. Schmerich: Wiens Kirchen und Kapellen, S. 46.

2) Die vierte Zeichnung, ein auf Dornen Aufgespießter, fällt qualitativ stark ab, zeigt aber gerade in den Vergröberungen auch wieder die charakteristischen Merkmale deutlich.

3) Vergl. Münchner Jahrbuch 1923, S. 171.

4) Kat. von 1909, Nr. 507. Das Bild gelangte durch den Wiener Kunsthandel aus erzherzoglichem Besitz in die Galerie.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holz: 22×15

Abb. 25. Der hl. Christophorus

stischen Eigenheiten der Wiener-Gruppe: dicker, fein ornamentierter (punzierter) Goldgrund, in den die Konturen eingeritzt sind, dunkle, gehaltene Farben mit einer Vorliebe für tiefblau, weinrot und helles Weiß. Die massigen, körperverhüllenden Gewänder fallen weich in sanften Übergängen. Die Enden gehen meist in zackig bewegte Spitzen aus. Die kugeligen Köpfe haben starke, rundliche Nasen und wenig Binnenmodellierung. Hände und Füße sind zum Greifen, Fassen und Stehen ungeschickt, schwerfällig und ungelenk. Der Meister dieser Tafel hat ein kühleres Temperament; er gibt ruhige, statuarische Zustandsschilderung und in den Gesichtern kann nur mühsam ein innerer Anteil durchdringen. Sehr nahe steht dem Nürnberger Gemälde eine Darbringung im Tempel (Abb. 27) im Neukloster zu Wiener-Neustadt.[1] Sie gehört mit einer gleich großen Anbetung der Könige (nach Suida) zum selben Altarwerk. Der Kopf Mariens ist verputzt; die Farbe zum Teil gesprungen. Die drei Gemälde werden charakterisiert durch schwerfällige, kaum bewegte Figuren, deren massige Gewänder in großen, ruhigen Linien fallen, die von geschlossenem Kontur zusammengehalten werden. Nur schwer vermag sich ein inneres Leben anzukünden; doch liegt über den Gestalten ein stiller, zarter Liebreiz. Mit diesen Tafeln im Zusammenhang stehen ein Noli me tangere und eine Darbringung im Tempel in Klosterneuburg[2] (Abb. 28), die schon zur späteren Gruppe um die Jahrhundertmitte überleiten, deren Hauptmeister der oben erwähnte „Meister von Schloß Lichtenstein“ ist.

Einige andere Bilder, die in Wien zu lokalisieren sind und in Abhängigkeit von unserer Gruppe stehen, mögen nicht unerwähnt bleiben. Der Erhaltungszustand fast aller dieser Gemälde läßt zu wünschen übrig; Übermalungen und Restaurierungen hindern genauere Untersuchungen. — An die zuletzt genannten Bilder schließen sich die bekannten, eigenartigen Tafeln der „Neun Engelschöre“[3] an, denen neben einer Verkündigung in Berlin aus dem Besitz Suidas in Graz[4] und eine Heimsuchung im Stift Neukloster zu Wiener-Neustadt[5] verschiedene Bilder in Mainz, Wien, Berlin, Petersburg verwandt sind. Noch weiter hinaus erstreckt sich der Einfluß des Kreuzigungsmeisters in acht Darstellungen aus dem Marienleben in Klosterneuburg.

Im erzbischöflichen Palais in Ober-St. Veit bei Wien finden sich, unrichtig zusammengesetzt, 14 Täfelchen zweier verschiedener[6] Meister, wovon der eine in den Kreis unserer Betrachtung gehört mit folgenden Darstellungen: Marientod, Geburt Christi, die Heiligen Agnes und Margareta, Dorothea und Ursula, eine Trinität, die auffallend auf das Londoner Bild zurückweist, drei Täfelchen mit den Heiligen Katharina und Barbara, Andreas und Gebhard (?), Paulus und einem unbekannten heiligen Bischof. Sie stehen dem Andreasaltar besonders nahe, während die andern sechs Darstellungen durch ihre graziösen und beweglichen Figürchen eine höfischere Art bezeugen. — Ferner sind hier eine Beschneidung der Slg. Krüger (Stein a. Rh., Schweiz) und die gemalten Teile des Wiener-Neustädter Altares in St. Stefan zu Wien, der das Datum 1447 gibt, zu nennen.

In diesen Zusammenhang müssen auch einige stark übermalte Altäre im Museum des Primas von Ungarn, in Esztergom, erwähnt werden.

Wie sich einige Tafeln des schlesischen Landesmuseums in Troppau (Tschechoslowakei), auf die ich durch die Freundlichkeit von Direktor Kramarš in Prag aufmerksam gemacht wurde, zur Wiener Gruppe verhalten, vermag ich zurzeit noch nicht zu sagen. Über sie wird Direktor E. W. Braun im Anzeiger des Museums demnächst berichten.

Auf einige weitere Zeichnungen, die in diesen Kreis gehören, hoffe ich ein andermal hinweisen zu können.

Es muß wohl nicht ausdrücklich gesagt werden, daß diese Zusammenstellung nur eine vorläufige

1) Abb. bei Suida: Österr. Kunstschätze, Tafel III, 67.
2) Abbildung bei Drexler-List: Klosterneuburger Tafelgemälde, Abb. VIII und IX.
3) Vergl. Tietze: Wien, S. 99 (mit Abbildung).
4) Abb. bei Suida: Österr. Kunstschätze, Tafel III, 66.
5) Abb. bei Suida: Österr. Kunstschätze, Tafel III, 65.
6) Vergl. Österr. Kunsttopographie, Wien, äußere Bezirke.

Nürnberg, Germanisches Museum

Holz: 81×69

Abb. 26. Beschneidung Christi

sein kann und nicht der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden darf. Es ist im Gegenteil zu erwarten, daß weitere Bilder mit der Zeit an den hier umrissenen Grundstock sich anfügen werden. Es kann auch nicht meine Sache sein, durch Aktenstudium etwa Licht über Namen und Verhältnisse zu werfen; ich muß mich damit begnügen, das Material aufzuzeigen; es zu verwerten, muß andern überlassen bleiben.
Im Folgenden sollen in einer kurzen Übersicht die Ergebnisse zusammengestellt werden.

I. 1. Gnadenstuhl. London, National Gallery, 108 : 106 cm, um 1410.
2. Geburt Christi. Wien, Kunsthistorisches Museum, 26,5 : 22 cm. Damit Holzschnitte im Zusammenhang.

II. 1. Kreuzigung. Wien, Privatbes., 75 : 52 cm, um 1430 (davon abhängig eine Kreuzigung im Neukloster in Wiener-Neustadt).
2. Ölberg. Stift St. Lambrecht, 67 : 68,5 cm.

III. 1. Beschneidung. Nürnberg, Germanisches Museum, 81 : 69 cm, um 1440.

IV. 1. Die Tafeln des Andreasaltars. Wien, St. Stefan, je 51 : 34 cm, 1430–1440, in engem Zusammenhang mit Gruppe II.

V. 1. Kreuztragung. Wien, Kunsthistorisches Museum, 75 : 52 cm, um 1430.
2. „Pietà". Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, 25 : 34 cm.
3. Vier Handzeichnungen auf zwei Blättern. Berlin, Kupferstichkab., je 199 : 119 mm.

VI. 1. Christophorus. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, 21,5 : 15 cm, um 1440. Damit Holzschnitte im Zusammenhang.

VII. 1. Darstellung im Tempel. Stift Neukloster in Wiener-Neustadt, 83 : 60 cm, um 1440.
2. Anbetung der Könige. Stift Neukloster in Wiener-Neustadt, 83 : 60 cm.
3. Darbringung im Tempel. Stift Klosterneuburg, 73 : 39 cm.
4. Noli me tangere, Stift Klosterneuburg, 72,5 : 40 cm.

(Die römischen Ziffern bezeichnen die mutmaßlich zu scheidenden Hände.) Die Daten können bei dem Fehlen von Jahrzahlen und den mangelnden Anhaltspunkten nur Annäherungswert haben; doch scheint es mir angebracht, die Bilder nicht allzu früh anzusetzen, anderseits darf, um nicht in chronologische Schwierigkeiten im Vergleich zur Gruppe des um 1450 tätigen Lichtensteiners zu geraten, der Ansatz auch nicht zu sehr nach oben gerückt werden.
Die durchgehends bescheidenen Maße der Gemälde, die Vorliebe für klare transparente Farben, zum Teil die Faltengebung und die Verwendung von allerlei zierenden Beigaben (punzierte Ornamente), lassen vielleicht darauf schließen, daß die Gruppe, wenigstens in ihren Anfängen im Zusammenhang war mit der Buchmalerei. Dagegen scheint es nicht möglich zu sein, Beziehungen zur zeitgenössischen Glasmalerei nachweisen zu können.[1] Der kultivierte Stil jener bedeutenden höfischen Glasmalerwerkstätte, die für St. Stefan, Klosterneuburg und Wiener-Neustadt arbeitete, unterscheidet sich deutlich von der erdnahen, urwüchsigen, doch einer stillen, innigen Feinheit nicht entbehrenden Kunst jenes Kreises, der sich um den Kreuzigungsmeister scharte. Aus diesem kräftigen, volkstümlichen Erdreich konnte eine so zarte, köstliche Blüte wie die Berliner „Pietà" entsprießen. Es läßt sich eine geschlossene Gruppe von Tafelbildern aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Wien festlegen. Als Vorstufe ist der Trinitätsmeister zu betrachten, während die übrigen Bilder sich um die Person des Kreuzigungsmeisters scharen. Gegenüber der nordwestdeutschen Malerei jener Zeit, die stark von französischen Elementen durchsetzt ist, daher differenzierter und kultivierter wirkt, tritt in Wien neben einem italienischen Einschlag das Bodenständige stärker hervor. Diese Kunst geht nicht so sehr aufs Machtvolle und Monumentale. Unter dem Einfluß des österreichischen Erzherzoghofes entwickelt sich vielmehr eine gewisse schmuckhafte, lyrisch-poetische Tendenz.

1) Vergl. Kieslinger: Glasmalerei in Österreich, Wien 1922.

Wiener-Neustadt, Stift Neukloster — Holz: 85×60

Abb. 27. Darbringung Christi im Tempel

Klosterneuburg — Holz: 75×50

Abb. 28. Darbringung Christi im Tempel

In seinen grundlegenden Aufsätzen über die Malerei am Mittelrhein[1] hat Henry Thode die beiden vorher wenig beachteten Tafeln der Darmstädter Galerie (Verzeichnis von 1914, Nr. 8 A B) als Werke desselben, der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörigen Meisters festgestellt, der die im Kaiser Friedrich-Museum aufbewahrten Tafeln mit einer Verehrung des heil. Kreuzes und einer Anbetung der hl. drei Könige gemalt hat. Ein drittes, damals noch nicht beachtetes Werk des merkwürdigen Unbekannten ist die große Kreuzigung in der Kirche zu Orb.[2] Sie ist 1915 in der Werkstatt des Darmstädter Landesmuseums gereinigt und neu aufgenommen worden (Abb. 29).

Thode hat den Nachweis der Identität des Malers überzeugend geführt und die künstlerische Persönlichkeit des Unbekannten mit allem Feingefühl erfaßt. Es wäre nicht viel hinzuzufügen, wenn er nicht den Stilunterschied der Darmstädter und der Berliner Tafeln sehr unterschätzt und außerdem das zeitliche Verhältnis der beiden Werke umgekehrt hätte. Seine Annahme, daß jene die Reife, und diese eine Vorstufe bezeichnen, ist, soweit ich sehe, ohne Widerspruch geblieben, auch von Glaser[3], der dem Meister ohne Kenntnis des Orber Altars einige Seiten widmet. In dem Buch von Burger-Schmitz-Beth wird das Berliner Werk zwar als beste Schöpfung des Meisters bezeichnet, aber die Frage der Entstehungszeit ebenfalls umgangen.[4] Daher ist eine Nachprüfung nötig, ehe das Orber Werk an der richtigen Stelle eingereiht werden kann.

Die halb zerstörten Außenseiten der Darmstädter Flügel sind hier zum ersten Mal abgebildet (Abb. 30—31). Maria mit Strahlennimbus in weißem, mit feinstem Tonempfinden grau und mattlila schattiertem, goldgelb gesäumtem Mantel mit hellgrüner Innenseite (über dunkelblauem Kleid), kniet vor einem Tisch. Der Vorgang ist lebendig erfaßt: während sie in der plötzlichen Ergriffenheit ihre Rechte zur Brust erhoben hat, hält die Linke noch ein Blatt des rotgebundenen Buches gefaßt, das vor ihr liegt. Hinter ihr sieht man die Rücklehne einer braunen Sitzbank mit einem dunkelgrünen Kissen, von dem sich der Daumen der vorgestreckten linken Hand des Engels abhebt. Durch zwei Fenster der schwärzlich dunkeln Zimmerwand (das eine rechts am Rand, sehr beschädigt) scheint blauer, nach unten aufgehellter Himmel. Bei der Geburt (Abb. 31) ragt Maria (wie in der mittelrheinischen Gobelinwirkerei Figuren aus Blumenkelchen herauswachsen)[5] aus dem Mantel heraus, der zur Hüfte heruntergeglitten ist und das blaue Gewand freigemacht hat. Gegen das tiefbraune Holzwerk des Stalles, in dessen Dunkel nur undeutlich die Köpfe der Tiere zum Vorschein kommen, steht die linke Bildhälfte sehr hell: Joseph in lilafarbenem Gewand, hinter ihm eine Mauer, darüber zerklüftetes Gestein und ein grüner Hang als Schauplatz der Verkündigung an die Hirten. Die Schafe sind ganz versunken in ihr Geschäft, von dem Hund scharf beobachtet. Der eine Hirt sitzt am Boden, er blickt in die Höhe. Während er die Rechte übers Auge hält, haben sich die Finger

1) Jahrbuch, Berlin, 1900, XXI, S. 55 ff.

2) Kunstdenkmäler von Hessen-Cassel, herausgeg. von Bickell, Bd. I S. 175, Tafel 28.

3) Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei S. 88 ff.

4 Deutsche Malerei (Handbuch der Kunstwissenschaft) III S. 523.

5) Vgl. Betty Kurth, in der Mainzer Zeitschrift, X 1915, S. 89.

Orb. Kirche

Tannenholz; 202 × 244

Abb. 29. Kreuzigung Christi

der Linken, die sich auf den Boden stützt, im Schreck der plötzlichen Erscheinung unwillkürlich ausgespreizt. Von einem zweiten, der hinter ihm steht, sind nur die Beine erhalten.

Ein Vergleich des Faltenwurfs der Verkündigung (Abb. 30) mit dem Marienbild in Berlin (Abb. 34) gibt schon einen Anhalt für unsere stilgeschichtliche Frage. Gegen die Wucht und Größe, mit der sich die Gewandmasse in dem Darmstädter Bild bewegt, wirkt die Faltenordnung des Berliner Bildes fast matt und nüchtern, aber die plastischen und räumlichen Verhältnisse sind in letzterem klarer empfunden, schärfer durchgearbeitet; wie körperlich zieht der Saum über den Boden, wie flach und linear in dem Darmstädter Bild. Auf diesem beschreibt der Mantel rechts, vor dem Tischfuß, eine große, weiche Kurve, ebenso bei der Geburt im Schatten links an der Hüfte. Und auf den Innenseiten in Darmstadt bilden die Mantelsäume ähnliche Spiele. Das sind Nachklänge des weichen Stils, die in dem Berliner Werk kaum noch vernehmbar sind. Und würde ein so lichtempfindlicher Maler wie unser Unbekannter, nachdem er einmal so durchsonnte Räume wie auf den Berliner Innenseiten geschaffen hat, sich später mit dem leeren Dunkel dieses Stalles und Zimmers begnügen?

Auf den Innenseiten der Darmstädter Tafeln (Abb. 32—33), die Thode noch in sehr trübem Zustand sah, brachte die Reinigung im Goldgrund ein Muster zu Tag. Der Goldgrund buchtet sich in der Kreuztragung zwischen den mittleren Köpfen der hintersten Reihe ein. Im Kreuzigungsbild hingegen sind alle Figuren ganz eingebettet in den grünbraunen Ton der von einer geraden Horizontlinie begrenzten, nach oben hin etwas aufgehellten Landschaft, in die kleine Bäume und Büsche eingestreut sind. Diese ist ganz unschuldig in den Verdacht gekommen, eine alte Übermalung zu sein, wie es die Hügelkulisse vorne rechts, die vielleicht an Stelle einer Stifterfigur mit Wappen trat, wirklich ist. Vielmehr setzt der Goldgrund mit der üblichen, vorgeritzten Linie gegen die Malerei ab und ist nirgends unter dieser bemerkbar.

Der Unterschied zwischen den beiden Flügeln befremdet. In dem Berliner Werk (Abb. 36—37) war der Maler sehr bedacht, die Flügel über das trennende Mittelstück (vermutlich eine Skulptur) hinweg in eine Beziehung zu setzen, indem er die Architektur, in der die Vorgänge sich abspielen, nach außen hin hoch, nach innen niedriger hielt. Die Darmstädter Flügel hat er zwar dadurch zusammengefaßt, daß er die stärksten Lichtwerte im Gegensinn diagonal aufsteigen ließ, aber dieser Rhythmus wird geschwächt durch den so verschiedenen oberen Abschluß. Es scheint, der Maler hat die Kreuztragung zuerst ausgeführt und ist sich dabei der Gefahr bewußt geworden, die seinem Helldunkel aus der unmittelbaren Nähe des Goldgrundes erwuchs. So entschloß er sich, im Kreuzigungsbild unter Verzicht auf das sonst erwünschte Gleichmaß mit dem anderen Flügel die Figuren erheblich tiefer zu setzen, um dadurch Platz für die Landschaft zu gewinnen. Daß er diese nicht in Berge auswachsen ließ, um die gestörte Responsion wieder auszugleichen, zeugt von seiner künstlerischen Weisheit. Die lang hingezogene Horizontale, schon gegen die vielen aufsteigenden Linien erwünscht, hat etwas von der Stille des Dunkels, in dem das Licht ausklingt. In dem Berliner Werk sorgen die hinter den Figuren sich erhebenden Mauern schon in viel zwangloserer, auch der Raumbildung dienlicherer Weise für die Absonderung vom Goldgrund. Das bedeutet einen malerischen Fortschritt gegen die Kreuztragung, den unser Unbekannter in keinem späteren Werk wieder aufgegeben haben kann.

Die bewußte, planvolle Raumbildung des Berliner Werks hat Glaser beobachtet. In unserer Kreuztragung zielen die perspektivische Verkürzung der Gebäude und die wechselnde Schrittrichtung der Vorgrundfiguren auf die Erweckung

Darmstadt, Hess. Landesmuseum Tannenholz · 160 × 114

Abb. 30. Verkündigung Mariä
(Teilaufnahme)

Darmstadt, Hess. Landesmuseum Tannenholz · 160 · 114

Abb. 31. Geburt Mariä

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Leinwand auf Tannenholz: 160×114

Abb. 32. Kreuztragung Christi

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Leinwand auf Tannenholz: 160 × 114

Abb. 33. Kreuzigung Christi

gewisser Tiefenvorstellungen, aber nach oben hin herrscht der Geist der Fläche, der auch in der nur leicht gelockerten, konzentrischen Bildanlage, in dem Gleichgewicht der Massen und Farben noch sehr vernehmlich ist. Die rechte Hand des Heilands bezeichnet genau die Bildmitte; der zum Schlag ausholende Soldat links trägt ein orangefarbenes Wollwams mit blauen Streifen wie der ihm entsprechende, bärtige Fahnenträger rechts, bei dem der Ton aber schon dunkler ist; die Vorgrundfiguren sind gleichmäßig angeordnet und entsprechen sich auch etwas in der Farbe. Wie ungezwungen wirkt dagegen die Anlage der Berliner Innenseiten. Dort ist das Übereinander der Figuren nicht ganz vermieden, aber auf ein so geringes Maß beschränkt, daß man den Mangel des einheitlichen Augenpunktes weit weniger empfindet.

Aber im Grund war es die größere Freiheit des Helldunkels in den Darmstädter Tafeln, was Thode als Merkmal der Reife gewertet hat. Der mittlerweile gereinigte Zustand der Bilder zeigt, daß der Maler dabei von der alten Formel ausgegangen ist, die das vom Auge Entfernte abschattet und dadurch Raumtiefe andeutet. Seiner tonigen, Lichtwirkungen und Stoffliches aller Art leicht bewältigenden Malerei war es willkommen, durch die allmähliche Abdunkelung den vielen, mannigfaltig gekleideten Figuren eine Fülle von malerischen Reizen abzugewinnen. Zugleich gab dieses Helldunkel, wie er es so meisterhaft handhabte, die größten Vorteile für Bildaufbau und Ausdruck.

In der Kreuztragung (Abb. 32) kamen die Gewaffneten rechts über dem Querbalken des Kreuzes in den Schatten, der sich in den letzten Reihen immer mehr vertieft: auf einer Hauptfigur des Bildes aber, auf Maria, liegt, obwohl sie ebensoweit zurücksteht, das hellste Licht. In der Mittelgruppe sind die zwei Kriegsknechte, die den Heiland vorwärts zerren, so bewegt, daß ihre hellen Röcke das von rechts oben einfallende Licht in breiter Fläche auffangen. Das zwingt den Blick auf die Gestalt des Herrn, auf den Schmerz in seinen beschatteten Zügen und auf das trostlose Blaugrau des Mantels, das in den Schatten des benachbarten Weiß und Hellgelb ausklingt.

Im Kreuzigungsbild (Abb. 33) liegt das Licht in herrlicher Klarheit nur auf den drei heiligen Frauen. Schon bei Johannes und dem frommen Hauptmann beginnt die Schwächung, sie geht dann bald nach den Seiten hin und nach oben immer mehr in Schatten über, nur Longinus mit seinem Knappen wird noch begünstigt. Die leuchtenden, in großen Flächen ausgebreiteten Farben der Frauengruppe — Grün, Blau und Rot — klingen verteilt, gedämpft und mannigfach abgetönt in dem zunehmenden Halbdunkel der Menge, an Stoffen, Helmen, Panzern, Waffen wieder auf. Alles Einzelne ist plastisch empfunden, aber durch die Verschleierung zur Fläche zusammengefaßt, die nun einen Zauber farbigen Lebens ausströmt.

Gewiß ist das Helldunkel hier freier als in den Berliner Bildern, wo es ganz im Dienst einer das Auge möglichst überzeugenden Wiedergabe der Dinge in ihrem körperlichen und räumlichen Dasein steht. Aber ist diese Freiheit das Ergebnis der persönlichen Entwicklung des Malers? Schon beim Meister Bertram und im Klaren-Altar waren Licht und Schatten so verteilt, wie es für die Erzählung und den Bildaufbau wünschenswert schien. Das Neue ist, daß das seinem Wesen nach königlich freie Helldunkel der mittelalterlichen Kunst sich hier, gegen Ende der Epoche, mit dem vorgeschrittenen Wirklichkeitssinn der Zeit zu einer ebenso flächenhaften und ausdrucksvollen, wie malerischen Schönheit verbindet.

Das Helldunkel unseres Meisters hat eine gewisse Parallele in Stefan Lochners Dombild.[1] Nun ist die Entwicklung der Spätkunst Lochners durch die Darmstädter „Darstellung im Tempel", die im Jahre 1447 entstand, festgelegt und darf hier

[1] Vergl. Burger-Schmitz-Beth und Glaser a. a. O.

wohl zu einem Vergleich herangezogen werden. In diesem Bild ist an Stelle des idealen Lichtes, das im Dombild die Komposition begründet, der Anfang zu einer klareren Darlegung des Raumes gemacht: die gedämpfte, tiefe Farbigkeit ist einer helleren Stimmung gewichen. Der Unterschied ist so groß, daß man früher in der „Darstellung" die Hand eines Schülers erkennen zu sollen glaubte. Es ist dies ungefähr dasselbe Verhältnis, das zwischen dem Darmstädter und dem Berliner Werk unseres Unbekannten obwaltet, nur ist die Entwicklung in letzterem schon weiter vorgeschritten. Und eine Übergangsstufe bezeichnet der Orber Altar (Abb. 29).

Da das Bild nach seiner Rückkehr in die Kirche wieder an seinen alten, ganz ungenügend belichteten Platz gehängt worden ist,[1] wird eine genaue Beschreibung der farbigen Anlage doppelt erwünscht sein.

Goldener Himmel über grünbräunlichem Erdboden, braungraue Felsen zur Seite. Die Gruppe um Maria hat das hellste Licht, ihre durch den weißen Mantel Marias noch gesteigerten Farben bestimmen das ganze Bild: das Grün der Heiligen links (mit weißlich-grauem Futter), das hellblaue Gewand Marias, das zwischen Scharlach und Zinnober liegende Rot im Mantel des Johannes und das zu Rubin neigende seines Gewandes, dann Blau noch einmal, aber mehr im Schatten, im Mantel der Magdalena, mit rosafarbenem Gewandärmel, und ganz ausklingend in dem Grau der über Maria sichtbaren, gebeugten Heiligen.

In den Gruppen der stehenden Kriegsleute sind diese Farben wieder aufgenommen in verschiedener Abtönung und Stärke. Indem jede Gruppe wie eine Farbeninsel auf dem Grundton liegt, der zwischen ihnen in regelmäßigen Abständen sich ausbreitet, wird der farbige Eindruck sehr lebhaft. Die zwei wichtigsten Personen sind hervorgehoben: links Longinus, der an dem einen Auge bereits die Wirkung des heiligen Blutes zu spüren scheint, in hellblauem Gewand mit goldenem Muster, rechts der fromme Hauptmann in grünem, mit grauem Pelz gesäumtem Damast. Mit sichtlicher Liebe sind diese Stoffe, der Kristallgriff am Schwert des Hauptmanns und der Perlenbesatz seines Bandeliers dargestellt. Rechts von ihm der Mann in dem rubinartigen Rot vom Gewand des Johannes. Drüben der die Lanze des Longinus lenkende Knappe und der zum guten Schächer aufblickende Kriegsmann in derselben Farbe. Die dem letzteren entsprechende Figur links vom frommen Hauptmann tritt durch das Grauschwarz ihres Pelzmantels (über rotem Rockärmel) und der Mann rechts durch schattiges Blau zurück.

In der linken Randgruppe schwächt sich das Blau des Longinus zu bläulichem Grau in der Rüstung des jungen Fahnenträgers (über rotem Zaddelrock), von dem sich der hellgrüne Rockärmel seines behelmten, ein braunes Lederkoller tragenden Gefährten abhebt. Rechts wird das Rubinrot geschwächt in dem Rosa des Hellebardenträgers aufgenommen, davor steht der weiße Mantel des Bogenschützen. Die Würflergruppe ist in trüben, matten Tönen gehalten, ein sehr wirksamer Gegensatz zu den reinen, starken Farben der Heiligen drüben: weißliches Hellgelb (links) und blaßes Rosa (rechts) stehen sich gegenüber, mit Lilagrau (Mantel Christi) und Blaugrau (mittlerer Würfler) in der Mitte, dazu auf beiden Seiten etwas kaltes Blau.

Oben setzt sich die Erzählung im Goldgrund fort. Die Seele des bösen Schächers wird von einem roten Teufelchen abgeholt, der aufschwebenden Seele des Bußfertigen kommt ein Engel entgegen. Der Körper ist dort mehr in Schatten gebracht,

1) Eine Nachprüfung meiner früheren Aufzeichnungen, die ich kürzlich in Orb anstellen wollte, war daher nur ganz obenhin möglich. Hoffentlich entschließt sich der Kirchenvorstand zu einer der Forschung günstigeren und würdigeren Aufstellung. Die farbengeschichtliche Untersuchung der mittelrheinischen Malerei, die Hildegard Dannenberg auf breiter Grundlage begonnen hat, wird dann vielleicht die Entwicklung des Malers und seine Zusammenhänge noch weiter aufhellen.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Weißtannenholz: 202×108

Abb. 34. Thronende Maria mit Kind

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Weißtannenholz: 202×108

Abb. 35. Der Gnadenstuhl

hier ist überdies die Horizontlinie tiefer geführt, so daß der Körper fast ganz vor dem goldenen Himmel hängt.

Kleine Flächen von Zinnoberrot in der Mitte (Ärmel des Longinusknappen, Schärpe des Hauptmanns) und gegen den Bildrand hin (Hüte) wirken zusammenfassend wie die Richtlinien, die über den Köpfen der vorderen Figuren diagonal zur Mitte aufsteigen. Reichliche Längsfalten in den Gewändern kämpfen gegen die ungewöhnliche Breite an.

Das Bild hat im Lichten 2,02 m Höhe und 2,44 m Breite, der alte Rahmen ist 0,12 m breit; die Malerei sitzt auf Leinwand, die über Kiefernholzbretter gespannt ist. Die Rückseite ist ohne jede Art von Bemalung. Am Rahmen sitzen noch Ösen für die verschwundenen Flügel.

Während Bickell mitteilt, daß die Tafel, die seit langem an der schlechtbeleuchteten Wand über dem Eingang des nördlichen Seitenchors hängt, vom Hochaltar der Orber Kirche stammt, führt eine mündliche Überlieferung sie nach einer Kirche in Aschaffenburg zurück, von wo sie als Geschenk nach Orb gelangt sei. Die Maße und die ganz unverzierte Rückseite scheinen gegen die Orber Hochaltarmensa als den ursprünglichen Platz zu sprechen. Diese, jetzt durch die hölzerne Barockverkleidung verdeckt, hat eine Breite von 2,44 m, ist also 0,24 m schmaler als das Bild mit Rahmen.[1] Daß das Mittelstück eines Altaraufsatzes die Mensa überragt haben soll, ist nicht wahrscheinlich. Dann: die hinteren Ecken der Mensa sind etwa 1 m von der Chorwand entfernt, der Zwischenraum war also groß genug, um einen bequemen Durchgang zu gestatten, der vermutlich auch deshalb nötig war, weil das Innere der Mensa von hier aus geöffnet werden konnte. An ihrer Rückseite ist nämlich eine große, mit einer eisernen Tür verschließbare Höhlung. Sollte die Rückseite des Altaraufsatzes unter diesen Verhältnissen ganz unverziert geblieben, nicht einmal mit Rankenwerk bemalt worden sein, wie es z. B. der Friedberger Altar zeigt? So sprechen mehrere Gründe dafür, daß das Bild ursprünglich dicht oder nahe vor einer Wand gestanden haben muß, und unterstützen dadurch jene mündliche Überlieferung. Die Flügel sind verschollen. An die Berliner Tafeln zu denken, verbieten die Maße und der verschiedene Stil.

Die Farbenstimmung hält zwischen dem Darmstädter und dem Berliner Werk die Mitte. Sie ist aufgehellt und gekühlt, wenn auch noch nicht zur Leichtheit der Berliner Bilder: helles Karmin und ein graurötlicher Ton, die in diesen neben Violett den Eindruck bestimmen, sind in Orb wie in Darmstadt nur nebenher zu sehen. Neu ist in Orb ein erhebliches Mehr an Weiß (durch den Mantel Marias) und das zu Rubin neigende Rot, dagegen ist das in den Darmstädter Bildern beliebte Orange fast verschwunden und Zinnoberrot eingeschränkt. Der Farbauftrag ist dünner, schon der Durchsichtigkeit des Berliner Werks näher, weniger fett als in Darmstadt.

Die Bildanlage hat noch viel Flächenhaftes. Wie im Darmstädter Kreuzigungsbild steigen Richtlinien diagonal über die Köpfe der vorderen Figuren zur Mitte auf. Eine streng konzentrische Anordnung der unter dem Kreuz Stehenden mußte helfen, die außerordentliche Breite der Tafel, die vermutlich durch die Maße der Altarmensa gefordert war, zu beherrschen. Aber wie in der Farbe, so äußert sich darin ein neuer Sinn, daß der Maler hier auf alle Weise in den Raum zu dringen sucht. Er belebt vorn den Boden durch das schräg gerichtete Rasenstück und durch deutlichere Schlagschatten, verzichtet bei den Frauen auf das modische Kostüm: die idealen Mäntel können sich weit am Boden ausbreiten. Er läßt die vorderen Figuren knieen oder hocken und weiß die zurückstehenden so anzuordnen, daß die hinterste Kopfreihe nur wenig überragt. Das hatten schon Frühere getan, aber ohne die tonige Mal-

1) Freundliche Mitteilung des Herrn Stadtpfarrer Dehler, dem ich auch eine genaue Nachprüfung der Bildmaße verdanke.

weise, die hier entscheidend hinzutritt, indem sie das Einzelne überzeugender rundet und das Ganze wie mit Luft umhüllt. Die scharfe Absonderung der Gruppen der Stehenden von einander gibt den Blick in die Landschaft frei, die in dem Darmstädter Kreuzigungsbild nur über den Figuren sichtbar wurde. Mag sie immer noch wie eine senkrechte dunkle Wand wirken: ihr Sinn ist doch, daß das Auge um die Gruppen herumspazieren kann. Und die starke Gegensätzlichkeit des Helldunkels, das in dem Darmstädter Werk ganze Figurenreihen beschattete, ist zugunsten größerer Klarheit der körperlichen und räumlichen Verhältnisse vermieden.

Auch ist die Zeichnung vorgeschritten: die Bewegungen sind — nicht nur in der prächtigen Würflergruppe mit der kühnen Verkürzung des vordersten — lebendiger, das Auge freier, der geöffnete Mund, der dort durch eine Formel eckiger Linien bezeichnet war, natürlicher, der Gesichtsausdruck bestimmter geworden. Das Nackte hat gefühlteren Umriß und weicher gerundete Form. Die hergebrachte Dreiviertelansicht der Köpfe, die in dem Darmstädter Werk noch vorherrscht, wechselt öfters mit Profil; auch volle Vorderansicht, die dort noch fehlt, wird mehrmals gewagt. Und endlich noch eine Einzelheit, die das Bild besonders deutlich als Übergang von den Darmstädter zu den Berliner Tafeln bezeichnet: man vergleiche den Faltenwurf an dem Mantel Mariens mit den Außenbildern dort. Ohne daß das gotische Liniengefühl erstickt wäre, setzt hier, im Orber Bild, eine schärfere, in Berlin noch gesteigerte Beobachtung der Form ein. Und der Mantelsaum des Johannes hat nicht mehr den weichen Schwung, der in den Darmstädter Tafeln mehrmals zu sehen war.

Indessen war der Gewinn aus dieser strengeren Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nicht ohne Einbuße an Werten möglich: die gefühlsmäßige Einheit des Bildes und die seelische Stoßkraft der Farbe, die das starke Helldunkel der Darmstädter Kreuzigung gab, ist verloren oder gemindert, der zunehmende Realismus hat die Erzählung trockener, nüchterner werden lassen, die Wärme der Empfindung gekühlt. Übrigens wollen wir nicht übersehen, daß die starke Erregung in der Darmstädter Kreuzigung doch recht formelhaft, mit vielen Wiederholungen vorgetragen war. Der Maler besaß nichts von der dramatischen Kraft eines Multscher, er war, wie schon Thode erkannt hat, eine beschauliche Natur. Die stilleren, feierlicheren Gegenstände des Berliner Werks, an das er in dem neuen Wirklichkeitssinn gereift und darum unbefangener als an das Orber heranging, kamen seinem Wesen weit mehr entgegen. Und wie hat er sich hier ergangen in der Darstellung kostbarer Stoffe, Gefäße, Kronen, all der Dinge, bei denen sein so außerordentlich lichtempfindliches Auge von jeher am liebsten verweilte.

Sein Name bleibt immer noch im Dunkeln.[1] Die hebräischen Buchstaben an der Rüstung des einen Kriegsknechts sind reines Zierwerk, sie ergeben so wenig einen Sinn wie die Zeichen auf den Fähnlein der Darmstädter Bilder. Ob der feingeschnittene, freundliche Kopf eines jüngeren Mannes, der in der Darmstädter Kreuzigung rechts hinter dem frommen Hauptmann zu sehen ist — der einzige, der aus dem Bild herausblickt — den Maler selbst darstellt? Vollgesichert ist durch den Orber Altar seine Tätigkeit im mittelrheinischen Gebiet, die vorher nur vermutet werden konnte. Aber war er hier zu Haus oder nur Gast? Ich meine, die Feststellung Thodes, daß in seiner

1) Hans Buchheit hat in den Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München darauf hingewiesen, daß Erzbischof Diether durch Hilfe von Orb auf den Mainzer Bischofsstuhl gelangt war und vielleicht durch seinen Maler Friedrich Carbon den Altar als Geschenk für die Orber malen gelassen hat (Münchener Jahrb. XI S. 116 f.). Aber nach der oben mitgeteilten Überlieferung wäre der Altar von Aschaffenburg nach Orb übertragen. Übrigens kennen wir von Friedrich Carbon nur den Namen. Ein Maler Friedrich von Aschaffenburg, der am Ende identisch mit ihm sein könnte, wird 1459 urkundlich in Frankfurt erwähnt (Gebhardt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1912, S. 497, vergl. Simon im Repertorium 38, S. 250).

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Weißtannenholz: 202×108

Abb. 36. Anbetung der Könige

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Weißtannenholz: 202×108

Abb. 57. Kreuzeslegende

Malerei an die Werke seiner schwäbischen, oberrheinischen, kölnischen Zeitgenossen nichts erinnert als allgemeine Züge der Zeit, bleibt zu Recht bestehen.

Das durch alles malerische Können nicht erstickte, ungewöhnliche Flächengefühl seines Frühwerks ist echt mittelrheinisch, der monumentale Geist, der schon die Meister des Friedberger und Ortenberger Altars vor ihren Zeitgenossen auszeichnete, hat sich am Mittelrhein bis zur Wende des 15. und 16. Jahrhunderts erhalten, er ist noch in den Außenseiten des Seligenstädter Altars lebendig. Auch ein feiner Sinn für die seelischen Werte der Farbe lag im mittelrheinischen Geblüt, und für die Entwicklung des Helldunkels unsres Meisters waren die Voraussetzungen hier so günstig, daß es durchaus nicht nötig ist, sie etwa von Stefan Lochner herzuleiten, wie Glaser unter erheblicher Überschätzung des kölnischen Einflusses auf den Mittelrhein versucht hat.[1] Gegen 1420 lebte im Mainzer Gebiet jener sehr begabte Maler, von dem die überschlanke Kreuzigung der Darmstädter Galerie und die zwei Tafeln des Mainzer Museums herrühren.[2] Sein malerisches Interesse am Helldunkel, das ungewöhnliche Verständnis, mit dem er Licht und Farbe zugunsten des Bildausdrucks handhabt, auch einzelne Züge der Komposition und Erzählung, die vielleicht aus einem gefeierten Kreuzigungsbild des italienischen Trecento überliefert[3] und im Orber Altar festgehalten sind, lassen ihn als einen Vorläufer unsres Meisters erscheinen.

Wenn man das Darmstädter Werk um 1440, also gleichzeitig mit Lochners Dombild ansetzt und annimmt, daß unser Maler damals etwa im dreißigsten Lebensjahr stand, so ist sogar eine persönliche Berührung mit dem älteren Landsmann nicht ausgeschlossen; er könnte von diesem die erste Anweisung im Malen erhalten haben. Nun ist aber ein solcher Abstand zwischen der unausgeglichenen, vielfach harten, trockenen, strichelnden Malweise des Lehrers und dem die Töne weich verschmelzenden, der Wiedergabe alles Plastischen und Stofflichen voll gewachsenen Vortrag des Schülers, daß man nicht umhin kann, einen späteren, tiefgehenden Einfluß von anderer Seite her anzunehmen. Die Art von Stefan Lochner ist ganz anders: viel zarter, duftiger. Thode hat mit vollem Recht auf die Niederlande hingewiesen. An die Werke Jan van Eycks erinnert die gedämpfte, reiche und — im Unterschied von Lochner — warme Farbigkeit der Darmstädter Tafeln und die tonige Weichheit der Formengebung, die alles wie von Luft umflossen erscheinen läßt. Auch ich habe in dem Zug der Gewaffneten auf unserem Kreuztragungsbild immer wieder Nachklänge des Genter Altars gefühlt. Und ebenso treffend sieht Thode Wirkungen von Rogier und dem Meister von Flemalle, aber diese setzen, vielleicht zum Teil durch Dirk Bouts vermittelt, erst später ein, bestimmen die Wendung zu dem kühleren, strengeren Wirklichkeitssinn, der sich zuerst im Orber Altar äußert.

Es sind zwei Werke niederländischer Kunst, von denen wir mit noch größerer Sicherheit als vom Genter Altar sagen können, daß unser Maler sie gekannt hat, und beide haben ihm vorgeschwebt, als er die Außenseiten der Berliner Tafeln malte (Abb. 34—35). Das eine ist ein vermutlich von Rogier gemaltes Marienbild, das zwar selbst nicht erhalten, aber von Max J. Friedländer[4] in neun Wiederholungen nachgewiesen ist, unter anderm

1) Ludwig Kaemmerer hat einmal vermutet (Memling S. 7 f.), der junge Stefan Lochner habe, wie das so Brauch war, auf der Fahrt nach Köln einige Zeit in einer Mainzer Werkstatt gearbeitet. Wer Zusammenhänge sucht, könnte die Annahme Glasers auch einmal umkehren.

2) Mittelrheinische Kunst, S. 53. Verzeichnis der Darmstädter Gemäldesammlung Nr. 3. Mainzer Zeitschrift X, 1915, S. 105 ff.

3) Die Anordnung der Frauengruppe zeigt auch das westfälische Bild der Soester Paulskirche, im Unterschied des Wildunger Altars (vgl. P. J. Meier, Konrad v. Soest, S. 62) und die Kreuzigung aus der Lambertikirche in Hildesheim (vgl. Burger-Schmitz-Beth, Deutsche Malerei, Seite 419).

4) Im Jahrbuch der Berliner Kunstsammlungen XXX, 1909, S. 18 ff.

einem Stich des Meisters mit den Bandrollen, dessen einziger Abdruck zufällig das Darmstädter Kupferstichkabinett aufbewahrt hat.[1] Die Farben des Vorbildes kennen wir nicht. Im Übrigen ist die starke Wirkung auf unsern Maler unverkennbar. Nur daß das Kind ein Beinchen bloß gestrampelt hat, schien ihm unpassend im Zusammenhang mit dem hochernsten Gegenstand dicht nebenan, dem Dreifaltigkeitsbild des andern Flügels. Für dieses hatte bereits Thode auf ein in der Eremitage erhaltenes Werk des Meisters von Flemalle hingewiesen.[2] Hier ist das Vorbild in einer für unsern Maler bezeichnenden Weise freier verwertet. Die Art, wie Gott den Sohn gefaßt hat, ist ähnlich, noch mehr die Linien des toten Körpers. Doch die strenge Majestät des Vaters, die der Flemaller im Antlitz und in der senkrechten Haltung ausdrückt, ist ins Liebenswürdige, Menschliche gemildert, und in den Zügen des Heilands gesellt sich zum Schmerz der Ausdruck freiwilliger Hingabe, erbarmensreicher Güte. Aber nicht nur die Gesinnung, auch die Kunst ist in einem wesentlichen Punkt verschieden: unser Maler meidet die außerordentliche Raumwirkung, die der Flemalle-Meister durch das weit gewölbte Thronzelt geschaffen hat, er beschränkt sich darin auf das Nötigste, und man darf sagen, daß diese Wahrung der Fläche im Hintergrund die monumentale und seelische Wirkung der Gruppe gesteigert hat. Und noch etwas anderes weist hier auf das Darmstädter Frühwerk zurück: der auf die Seele zielende Ausdruck der Farben. Im stärksten Gegensatz zu dem freundlichen, rosigen Ton, den er für den Mantel der gegenüberthronenden Gottesmutter gewählt hat, läßt er, von dem kühlen Ton des Petersburger Bildes weit abweichend, in dem goldgesäumten Mantel Gottvaters ein feierliches Zinnober-Rot von höchster Wärme aufglühen.

1) Vergl. M. Lehrs, Kritischer Katalog IV, S. 72 f. L. Baer, der die Verwandtschaft des Berliner Bildes mit dem Stich zuerst beobachtet hat, schloß daraus irrtümlich, daß Maler und Stecher eine Person seien: Studien aus Kunst und Geschichte für Friedrich Schneider, 1906, S. 63.

2) Abbildung bei Tschudi, Jahrbuch der Berliner Sammlungen XIX, S. 98.

WALTER HUGELSHOFER / EIN BILD VOM MEISTER DES ERFURTER REGLER-ALTARS

Mit dem Meister des großen Flügel-Altares in der Regler-Kirche zu Erfurt[1] durchbricht eine völlig neue Erscheinung die Erfurter Maler-Tradition[2], die bis dahin, handwerklich und provinziell, ein ziemlich kärgliches Leben gefristet hatte. Immerhin, man übersehe nicht: diesem (zu wenig beachteten) Kreise gehört auch ein so hervorragendes, farbig so zartes und besonders in der Baldachin-Architektur überraschend durchgebildetes Werk an, wie der große Altar aus Heiligenstadt im Deutschen Museum in Berlin (Kat. Nr. 1738)[3]. Der Meister des Regler-Altars bringt einen neuen, klangvoll rauschenden Akkord in die, bis zu seinem meteorhaften Erscheinen einförmige Malerei der thüringischen Stadt. Seine hochkultivierte Art mutet fremd an für Erfurt, und diese Stadt, die in Dingen der Kunst „immer etwas importverdächtig bleibt", mag diese überragende Kraft wohl von auswärts zugezogen haben. Seine differenzierte, fast höfisch sichere Kunst erscheint nicht ganz unvermittelt in der rührigen Handelsstadt. Schon der Meister des großen Flügelaltars, der jetzt unrichtig zusammengesetzt den Chor der Barfüßerkirche schmückt, kam von auswärts, wohl von Westen, war vielleicht ein von Köln beeinflußter Westfale. Die Heimat des Meisters des Regleraltares aber möchte man am Mittelrhein suchen, so wenig sichere Anknüpfungspunkte auch da sind, die einen zuverlässigen Schluß erlauben könnten. Nur am Mittelrhein — scheint es — gedieh damals eine so feinnervige, gefühlvoll durchgebildete, so ganz unbürgerlich, unhandwerklich freie Kunst. Einem mittelrheinischen Künstler zuerst möchte man diese feingliedrigen, blutdurchzitterten Hände, diesen menschlich ergreifenden Christuskopf zutrauen und (man lasse sich durch den Bildinhalt nicht täuschen und beachte die Grisaille-Statuetten und die gefühlvoll disputierenden Propheten auf der Brüstung) diese weiche, oft kapriziöse, ins Sentimentale gehende Auffassung im einzelnen. Neben dieser überlegenen, leicht beweglichen und anschauungsklaren Art wirkt der Maler der Wurzacher Tafeln (mit denen der Erfurter Altar eine Komposition gemeinsam hat) bäurisch-derb und groß, und der Tuchermeister (mit dem man den Reglermeister in Beziehung gebracht hat) schwerfällig-ernst und monumental. Die Kompositionen des Erfurter Altares zeigen eine freiere, leichtere Hand als der massige, altertümliche Gewandstil des Nürnbergers sie verrät. — Freilich mit dieser beweglichen und leichten Art kreuzt sich eine andere, schwerere, die man vielleicht als die einheimische Erfurter-Tradition bezeichnen darf. Der Meister sieht den formgebenden Wert jener Erfurter Spezialitäten ein und übernimmt gewandt die Architekturbühne mit reich entwickeltem oberem Abschluß und die kleinen Halbfigürchen in den Brüstungen dieser phantastischen Triforiengänge: charakteristische Eigentümlichkeiten, die schon auf den frühesten erhaltenen Erfurter Gemälden vorkommen, zwei Flügeln im Germanischen Museum und im Louvre[4] und jenen bedeutenden, eigenartigen Tafeln aus dem Marienleben im Erfurter Museum. Im besonderen war dann der Barfüßer-Altar das genaue Vorbild; nur ist beim Regleraltar alles reicher und

1) Vergl. Overmann: Erfurter Kunstdenkmäler. Schreinhöhe 2.50 m, Höhe der Predella 0,75 m, Gesamtbreite bei geöffneten Flügeln 6 m, Breite der Predella 3.35 m.

2 Vergl. Hirsch: Erfurter Malerei. Diss. Jena 1922.

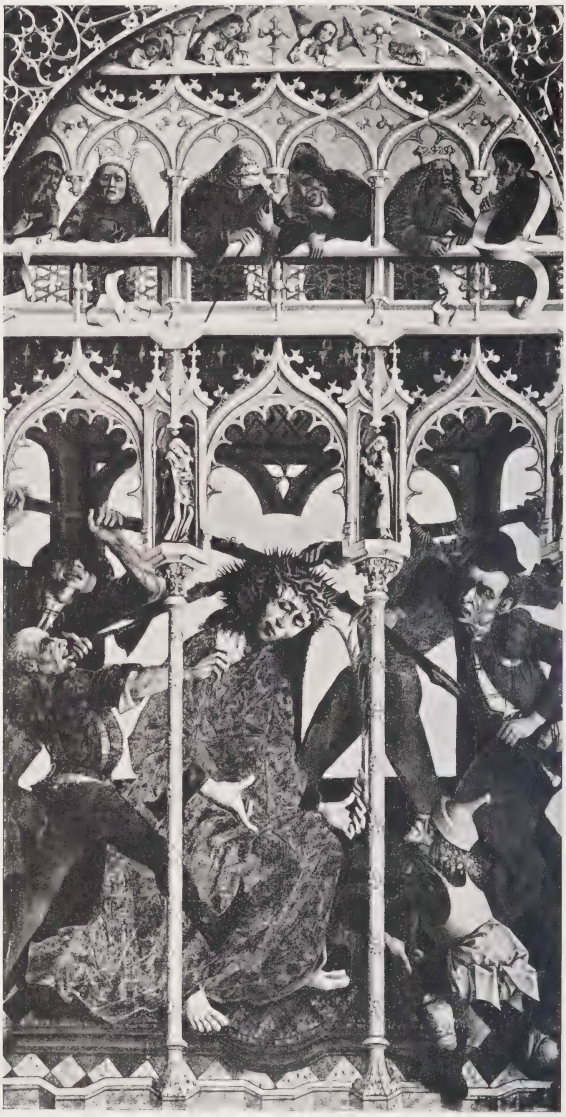
3 Bode in den Berliner Museumsberichten. Dez. 1916 mit Abb.

4) Vergl. Anz. des Germ. Mus. 1912.

prächtiger durchgebildet, ohne aber deshalb an Klarheit und Übersichtlichkeit zu verlieren. Auch die Farbigkeit wird schwerer, blutvoller und leuchtender. Ein dunkelglühendes Rotbraun dominiert über stahlblau, hellgelb und grasgrün. Überschaubarer wird die Komposition; mehr Luft strömt zwischen den überlegen disponierten Figuren. Mit vollendeter künstlerischer Weisheit sind die wenigen Spieler auf der schmalen Bühne angeordnet: zwischen je zwei Säulchen eine steile Menschensenkrechte; links und rechts die wüst tobenden, rohen Knechte und dazwischen — allein — in ruhiger, gespannter Gefaßtheit Christus, auf den alle Blicke starr gerichtet sind. — Das sind Züge, die weniger an den Mittelrhein denken lassen, die den Künstler mit den einsamen Meistern des Tucheraltars und des Breslauer Barbara-Altars (von 1447) verbinden. Das stattliche Erfurter Altarwerk[1] ist nicht einheitlich. Den Hauptmeister, von dem wohl der Plan und die Anordnung des Ganzen stammen, kann man nur für die Dornenkrönung (Abb. 38) und die Geißelung (Abb. 39) verantwortlich machen; schon das schöne Pfingstbild fällt dagegen ab. Man möchte fast annehmen, daß der Meister über der Arbeit weggestorben sei. Die Rückseite der Flügel mit je drei Einzelheiligen stehen dem Barfüßeraltar bemerkenswert nahe. Das könnte einen Anhaltspunkt für die schwierige Frage der Datierung ergeben. Friedländer setzte seinerzeit[2] die Predella ohne Kenntnis des zugehörigen Altares um 1450 an, obgleich die Architektur dann auffallend früh wäre. Das scheint auch mir das richtige zu treffen. Die andern bisherigen Datierungen zeugen in charakteristischer Weise für die Ratlosigkeit der Betrachter gegenüber diesem Altar: sie gehen über ein halbes Jahrhundert auseinander. Die Hauptschwierigkeit besteht in der zeitlichen Verschiedenheit der Malerei und der Plastik des Schreins, die, ohne besonders hervorstechend zu sein, einer späteren Stilstufe anzugehören scheint. Zudem mischt sich auch sonst merkwürdig Altes mit Neuem: altertümlicher Aufbau bei modernster Durchbildung im Einzelnen, geringe Bühnentiefe, relativ gedrängte Figurenstellung, sorgfältige, fast schwerfällige Modellierung mit frisch zugreifendem Draufgängertum, derber Realistik, komplizierten Stellungen, scharfzackigen, knittrigen Faltenwürfen. Die Farbgebung schwankt (noch ist z. T. das rötliche Karnat der Frühzeit da) zwischen bunter Lokalfärbung und Unterordnung der Einzeltöne unter ein einheitliches Ganzes. Die Frage der Datierung ist hier nicht endgültig zu lösen. Zweifellos gehört der Meister aber jener heroischen Generation an, die den Wurzacher-, den Tucher- und den Barbara-Altar schuf. Viel nach der Jahrhundertmitte kann die Malerei wohl kaum entstanden sein.

Bisher ist es nicht gelungen, dem eigenartigen Meister, „für dessen Dornenkrönung das Wort genial nicht zu viel sagt“ (Glaser), andere Zuschreibungen zu machen. Die prachtvolle Kreuzigung (Abb. 40–42), die unlängst für die Karlsruher Kunsthalle erworben wurde, scheint aber dem Erfurter Altarwerk so nahe zu stehen, daß eine Zuweisung an dieselbe Hand erlaubt sein dürfte. Das hervorragende Gemälde (Maße: 1,59 m 0,58 m) fällt sogleich auf durch das steile Hochformat, die kostbare Pracht der Farben und die Ausdrucksintensität, mit der die Köpfe gegeben sind. Das sind Menschen, die diese Passion wahrhaft miterleben. So ungünstig die starke Figurenhäufung auf dem engen Raum wirkt, so unmöglich die räumliche Anordnung ist, trotz kleiner Schwächen in Einzelheiten läßt sich derselbe überlegene Geist, der die Erfurter Tafeln schuf, nicht verkennen. Einer und derselbe nur trug das Bild dieses gewaltigen Christushauptes in sich: die innere Not, die gefaßte Ergebung und die feierliche Überwindung und Erhöhung. Der ergreifende Kopf Christi auf der Karlsruher Tafel ist denn auch der Zentralpunkt der Komposition:

1) Vergl. G. Nonne: Der Erfurter Regleraltar. Diss. Jena 1922.
2) In Voß-Doering: Thüring. Meisterwerke.



Erfurt, Reglerkirche

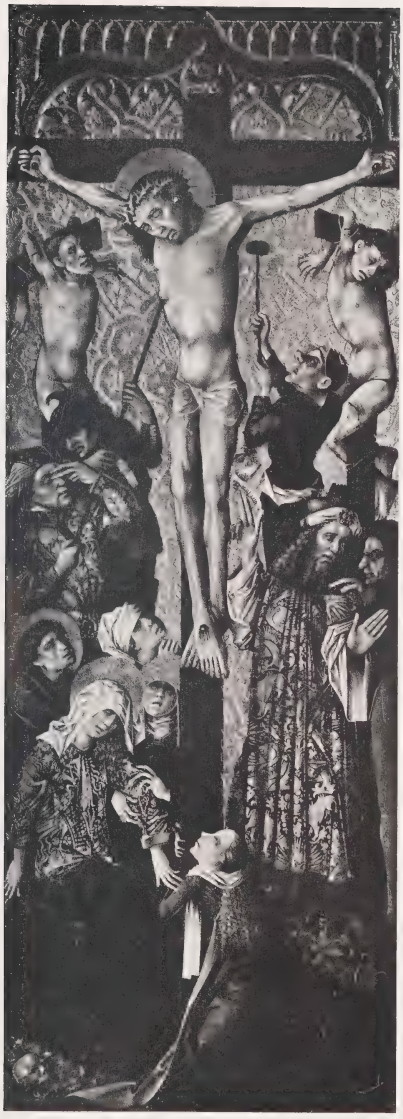
Abb. 38. Dornenkrönung Christi

Erfurt, Reglerkirche

Abb. 39. Geißelung Christi

wie fasziniert gleiten die Blicke am Kreuzesstamm empor und sammeln sich im Bann des Dulderhauptes. Hat man einmal die innere Verwandtschaft erkannt, so fallen eine Reihe von Einzelbeobachtungen, die den Zusammenhang bestärken, nicht schwer. Vorerst sei aber noch auf das Trennende, die Vergleichung erschwerende hingewiesen. Die Erfurter Tafeln sind die Flügel eines ansehnlichen Altarwerks, durch die Chorschranken von den Gläubigen in angemessener Distanz gehalten. Diese beiden Momente bedingen, daß nicht so sehr auf Einzelheiten, als auf den Gesamteindruck zu achten ist. Sie sind das reife Werk eines Meisters, den ein vorzeitiger Tod gehindert haben mag, die letzte Hand anzulegen. (Eine trübe Firnisschicht und teilweise Übermalungen erschweren eine eingehendere Betrachtung.) Das Karlsruher Bild dagegen — gut erhalten und sorgfältig durchgeführt, mehr auf Detailwirkung gearbeitet — muß einem kleineren Altar, vielleicht zur häuslichen Andacht oder zur Zierde einer Privatkapelle angehört haben, so daß der Künstler mit Nahsicht zu rechnen hatte. Zudem darf man wohl einen zeitlichen Unterschied von mindestens einem Jahrzehnt zwischen den beiden Werken annehmen. Das kann jedoch nicht hindern, bei beiden auffallendes Gemeinsames zu sehen. Vor allem die Kopftypen: starke Licht-Schattenwirkung, weiche Flächenübergänge, tiefliegende, große Augen mit schweren Lidern, energisch gebildete Nase mit beweglichen Flügeln, der Mund eine dunkle Narbe. Auffallend ähnlich ist die malerische Behandlung des Aktes: fast kreidiges Weiß mit rosa Lichtern und sorgfältig, fast überdeutlich strichelnde Modellierung mit rußigem Schwarz bestreiten die starke Wirkung.[1] Peinlich werden Adern eingetragen, Nägel an Zehen und Fingern deutlich akzentuiert. Ein dünnes, armselig kurzes Schamtuch bedeckt die Blöße. Die starke, zackenreiche Dornenkrone scheint immer dieselbe zu sein. Man wird nicht die auffallende Ähnlichkeit einiger charakteristischer Köpfe übersehen: etwa der häßliche Kerl mit dem Schwamm und das gemeine Profil des peinigenden Knechtes rechts hinten auf der Geißelung oder den finster Zeigenden neben dem Hauptmann und den kauernden Burschen rechts unten in der Geißelung. Auch die Farbenskala ist durchaus dieselbe: neben dem reichen Gold des Brokats herrscht ein kräftiges, brandiges Rotbraun. Ebenso zeigt sich bei der Behandlung des Gewandes kein wesentlicher Unterschied: der Meister gibt wenig Falten; die Gewänder liegen glatt an oder fallen in langen ruhigen Linien; an den Gelenken stauen sie sich in kleinen, grätigen Tälern mit runden Enden und bei beiden Werken bemerkt man die auffallenden, scharfkantigen, stechenden Faltenzüge (man achte auf die zuckende Linie des Mantels der Magdalena). Ähnlich ist die Haarbehandlung; man vergleiche daraufhin etwa die zusammenbrechende Maria oder die stolze Gestalt des Hauptmanns mit dem kauernden Knecht der Dornenkrönung oder den Engeln und Propheten auf der Brüstung: wellige blonde Lichtlinien deuten kurzes, lockiges Haar an. Ferner findet sich auf beiden Werken dieselbe Eigentümlichkeit des Meisters: er liebt es, die beiden letzen Finger abgekrümmt darzustellen, wie weggeschleudert; man beachte etwa die Rechte des Longinus oder der Maria und die sprechenden Hände der Propheten. Dieselben reichgemusterten, kostbaren Brokate finden sich beide Male; Oberdeutschland (in dessen Kunst man das Karlsruher Bild hat einordnen wollen) kennt sie in dieser reichen Form zu jener Zeit nicht. Für einen mittelrheinischen, nach Niederdeutschland tendierenden Künstler sprechen außerdem noch einige andere Punkte: der flache Kielbogen des obern Bildabschlusses und die Form des Maßwerks. Die Rückseite der Kreuzigung zeigt Klebe-

[1] Diese eigentümliche Modellierung erinnert in ihrer dunklen, scharf beleuchteten Art stark an den Breslauer Barbara-Altar, der überhaupt, wenn auch provinzieller und altertümlicher, innerlich der nächste Verwandte ist. — Auffallend ist, wie der Meister starke Helligkeitsunterschiede liebt; die hinteren Figuren verschwimmen fast im Dunkel.



Karlsruhe, Gemäldegalerie Nadelholz: 152×62

Abb. 40. Kreuzigung Christi

Karlsruhe, Gemäldegalerie

Abb. 41. Kreuzigung Christi
(Teilaufnahme)

Karlsruhe, Gemäldegalerie

Abb. 42. Kreuzigung Christi
(Teilaufnahme)

stellen alter Reliefs; je vier Einzelheilige waren in zwei Reihen übereinandergeordnet. Ein oberdeutscher Meister hätte wohl das ganze Feld mit einem einzigen zusammenhängenden Relief geschmückt. Schließlich findet das eigenartig steile Format der Tafel einen rheinischen Verwandten mit ähnlichen Maßen (1,52 × 0,62 m) in einer Kreuzigung im Darmstädter Museum.[1] Auch in der malerischen Behandlung und der Komposition zeigt dieses Bild, obgleich es früher anzusetzen ist, Anklänge an die Karlsruher Tafel. Vielleicht ist anzunehmen, daß beide Gemälde auf ein älteres (französisches?) zurückgehen. — So scheint es, die Karlsruher Kreuzigung sei ein frühes Werk aus den Vierzigerjahren desselben Meisters, der gegen Ende des sechsten Jahrzehnts in Erfurt den großen Altar der Reglerkirche in Arbeit hatte.[2] Eines jedenfalls ist sicher: die Karlsruher Kreuzigung ist beste deutsche Qualität jener Zeit. Eine Figur wie die herrliche Magdalena mit dem fahlen, scharf umrissenen Profil, dem prachtvoll fallenden Mantel ist so bald nicht wieder geschaffen worden.[3]

Erinnert man sich an die große Freiburger Kreuzigung des Hausbuchmeisters (Abb. 43), so möchte man angesichts der ähnlichen innern Beweglichkeit, dem verwandten farbigen Reichtum, der Gemeinsamkeit einzelner Typen, der übereinstimmenden Haarbehandlung sagen: der Meister des Erfurter Regleraltares und der Karlsruher Kreuzigung ist der legitime Vorläufer des Hausbuchmeisters und so, wie die erste Jahrhunderthälfte gehaltvoller, vollblütiger, innerlich geschlossener war, ist es der Reglermeister gegenüber dem Hausbuchmeister.

Drei sich unmittelbar folgende Generationen, die in Meister- und Schülerverhältnis stehen — der Meister der Darmstädter Kreuzigung, der Meister des Erfurter Regler-Altares und der Hausbuchmeister —, die in ihrer Tätigkeit das ganze 15. Jahrhundert umspannen, deren Werk mit das Beste ihrer Zeit darstellt, lassen sich feststellen, eine Beobachtung, die für die Geschichte der mittelrheinischen Kunst und des Hausbuchmeisters von Bedeutung werden kann.

Erfurt, die Stadt im Herzen Deutschlands, gleich weit entfernt von Böhmen wie von Frankreich, war im 15. Jahrhundert der Mittelpunkt einer Kunstübung, die nicht produktiv, sondern in glücklicher Weise rezeptiv sich verhielt. Eine selbständige thüringische Malerschule scheint sich nicht erweisen zu lassen; dagegen hat man es verstanden, bedeutende Künstler von auswärts heranzuziehen, und was liegt da näher — da greifbare nürnbergische Einflüsse nicht zu bemerken sind — als an das goldene Mainz, den Sitz des Erzbischofs, den Kanzler des Reiches zu denken, so sehr man auch im Politischen sich von ihm zu lösen trachtete. — Die starke böhmische Einwirkung im ausgehenden 14. Jahrhundert (Heiligenstädter Altäre) wird von einer mächtigen westlichen Welle abgelöst. Die Tafeln des Marienlebens sind so stark französisch wie sonst wenige Gemälde ihrer Zeit. Schließlich vermag sich die deutsche Eigenart in der bedeutenden Erscheinung des Reglermeisters glänzend durchzusetzen.

1) Vergl. Back: Tafel 53 u. 54 und Darmstädter Katalog Nr. 5.

2) Auch ein wichtiger historischer Beleg für die Beziehungen Erfurts zur mittelrheinischen Kunst läßt sich anführen: Erfurt und das Eichsfeld gehörten, worauf mich Walter Gräff aufmerksam machte, zur Mainzer Diözese.

3) Es liegt dieser Figur wohl eine Erinnerung an Westliches zugrunde; man vergleiche die Magdalena auf Rogier van der Weydens Grablegung der Uffizien.

Freiburg, Museum

Abb. 43. Meister des Hausbuchs. Kreuzigung Christi
(Teilaufnahme)

KARL GRÖBER / DAS PLASTISCHE WERK HANS MULTSCHERS

Von Hans Multscher, dem Bildhauer, sind uns nur zwei völlig gesicherte Werke erhalten, von denen das eine, die Kargnische im Ulmer Münster, aus dem Beginn seiner Ulmer Tätigkeit stammt, das andere, der Sterzinger Hochaltar, aber fast ein Menschenalter später entstand. Die Kargnische, die Multscher 1433 „manu propria", wie er mit berechtigtem Künstlerstolz in der Signatur an der Umrahmung betont, angefertigt hat und die ihn einwandfrei als Bildhauer beglaubigt, ist so zerstört, daß sie zu Vergleichen mit figuraler Plastik nicht mehr herangezogen werden kann. Zudem ist sie das einzige Werk Multschers aus Stein, das uns bekannt ist, wodurch auch rein technische Schlüsse auf die Holzschnitzwerke des Meisters hinfällig werden. So bleibt uns allein der Hochaltar in Sterzing, 1458 vom alternden Meister selbst aufgestellt, als sichere Grundlage für stilistische Vergleiche und Neuzuweisungen an Multscher übrig. Zwischen Kargnische und Sterzinger Altar klafft nun eine Lücke, in der uns wohl Gemälde aus des Meisters Werkstatt archivalisch oder durch Signierung bekannt sind, urkundlich belegte Skulpturen aber völlig fehlen. Doch gelingt es gerade an der Hand des beglaubigten bildhauerischen Nachlasses, des Sterzinger Altars, aus der Art des gereiften und schon alternden Schnitzers das ihm von Jugend an vorschwebende plastische Ideal herauszuschälen und die Vorläufer seines Hauptwerkes festzulegen. Wie kaum ein zweiter hielt Multscher mit der größten Konsequenz an dem einmal konzipierten Idealtyp fest. Das innere Gerüste ist immer dasselbe und nur ungern gibt er dem kategorischen Fordern der neuen Zeit nach Bereicherung des Details und einer lebhafteren Formensprache nach. Nicht als ob Multscher im Schematisieren stecken geblieben wäre oder sich nur äußerlich der Entwicklung zur spätesten Gotik angeschlossen hätte! Man kann in seinem Schaffen genau die Cäsur erkennen, von der ab Multscher sich auch innerlich zur neuen Richtung bekennt. Schon vor dem Sterzinger Altar sind es die Rottweiler Figuren, die auf dieses neue Wollen eingestellt sind. Aber trotzdem gleichen sich Frühwerk und Spätwerk wie Schwestern, denn alle seine Figuren scheinen auf dasselbe Modell zurückzugehen. Das Ideal Multschers stammt noch aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts. Man kann fast mit Sicherheit annehmen, daß er Claus Sluters machtvolle Werke in Dijon gesehen hat, die dann der mehr lyrisch gestimmte Schwabe in seine weniger energische Formensprache übertrug. Allzu tief aber konnte der Einfluß Sluters auf den Meister nicht werden, denn sein ganzes Wesen war weich und jeder dramatischen Geste abhold.

Multschers künstlerischer Nachlaß scheint auf den ersten Blick etwas spärlich zu sein. Dies ist aber am Nachlaß gleichzeitiger oder etwas späterer Bildhauer gemessen nicht der Fall. Außer dem reichen Figurenschatz des Sterzinger Altars sind uns eine Reihe von Einzelfiguren erhalten geblieben, die vor dem Sterzinger Werk entstanden sein müssen. Ein Teil dieser Werke ging bis jetzt als Schulwerk oder besser gesagt als Werkstattgut Multschers. Man glaubte, daß manche Figur des Meisters nach dem Sterzinger Altar und ganz von diesem abhängig entstanden sei. Bei genauem Studium aber zeigt es sich, daß es Vorläufer von Sterzing sind. Dafür spricht ganz besonders die formale Einfachheit und Schlichtheit

Ulm, Münster

Abb. 44. Die Kargnische (Teilansicht)

all dieser fraglichen Arbeiten. Nachschöpfungen des späten 15. Jahrhunderts, wie z. B. die zahllosen Gnadenbilderkopien, zeigen immer eine Anpassung an den jeweils herrschenden Stil. Wirklich getreue Kopien sind dem Mittelalter fast unbekannt. Da das späte 15. Jahrhundert aber in allem und jedem auf eine Bereicherung der Form ging, so können Werke, die in ihrer ganzen Konzeption schlichter, einfacher und altertümlicher sind, gerade in dieser Zeit nicht als Nachschöpfungen angesehen werden. Damit fällt auch noch in vielen Fällen der Zweifel an der Eigenhändigkeit fort, da ein primitiverer Nachläufer selbstverständlich als Werkstattgut angesehen wird, auch wenn es hohe Qualität besitzt, während eine Arbeit aus einer früheren Entwicklungsstufe eines Meisters ganz andere Voraussetzungen beim Vergleiche mit Spätarbeiten bedingt und auch ganz andere Resultate für die Forschung zeitigt.[1]

Die früheste Arbeit Multschers, die Kargnische im Ulmer Münster, die 1433 entstand, wird immer wieder für Zuweisungen an den Meister herangezogen. Eine große Detailaufnahme (Abb. 44), die den noch am besten erhaltenen Teil der Nische zeigt, beweist sinnfällig, daß das verlorene Mühe ist. Die fragmentarischen Engel in der Leibung und in der Nische selbst, sowie die Torsos der Halbfiguren in den Bogenzwickeln sind, auch bei der peinlichsten Synthese alles Erhaltenen, nicht mehr hinreichend, auch nur annähernd Anhaltspunkte für die Formensprache des Meisters zu geben. Es sind Reste, die für eine zeitliche Einreihung des Werkes zur Not noch genügen würden, für Zuweisungen an den Meister aber niemals ausreichen können. Man kann daher dieses eigenhändige Werk Multschers bei Neuzuweisungen an ihn nur im weitesten Sinne benützen. Wie die Anordnung der plastischen Ausstattung der Nische gewesen ist, zeigt ziemlich klar die Aufnahme des Werkes bei Baum.[2] Unter dem Baldachin, den drei Engel tragen, standen drei Figuren, wie die von der photographischen Platte getreu und klar wiedergegebenen Silhouetten auf der Fläche des Baldachins genau zeigen. Die Figuren standen völlig isoliert vor der Wand; daß sie mit dem Boden fest verbunden waren, läßt sich nicht mehr erkennen; der Boden zeigt sogar so wenig Spuren, daß feste, schwere Steinfiguren auf ihm gelastet haben, daß man fast annehmen muß, daß die plastische Ausstattung nur Holzfiguren waren, eine nicht allzuseltene Verbindung, wurden doch sogar beim Portalschmuck mit Steinfiguren Holzfiguren gemeinsam verwendet, wie die Anna Selbdritt am Münsterportal in Ulm zeigt.

Die einzigen Reste, die an der Kargnische für Multschers Art in Betracht kommen könnten, sind die Engel in der Leibung der Nischenumrahmung. Aber gerade diese in die Länge gezogenen, in die schmale Kehle eingepreßten Gebilde lassen dem Meister zu wenig Freiheit, um seine persönliche Art zu zeigen. Zudem ist nur jeweils der unterste Engel auf jeder Seite in voller Gestalt sichtbar, alle übrigen stecken schematisch zwischen den hochgestellten Flügeln des Engels darunter. Die Gesichter sind überall völlig zerstört. Die übrigen Reste, wie der Baldachin und die Torsen der ihn haltenden Engel lassen Multschers spätere Art gerade noch ahnen, man fühlt in der weichen Behandlung der Gewänder, dem klaren Durcharbeiten der Details, wie der Haare und der Flügel, den Meister immer noch heraus, aber alles ist zu fragmentarisch, um es ernstlich für die Multscherfrage zu Vergleichen noch heranziehen zu dürfen. Zudem bedingt das Material — Sandstein — eine ganz andere technische Bearbeitung, so daß auch diese letzte, auch bei Fragmenten noch anwendbare Handhabe, bei Vergleichen mit den Werken aus Holz wegfällt. Zu-

1) Bei der Auswahl der Abbildungen habe ich mit Absicht ältere Aufnahmen, soweit es irgendwie anging, vermieden, dafür aber größeren Wert auf neue Detail- und besonders Kopfaufnahmen gelegt.

2) J. Baum, Die Ulmer Plastik.

Lautrach, Pfarrhaus

Abb. 45. Maria mit Kind

Osnabrück, Sammlung Dr. Spengler

Abb. 46. Hl. Antonius

München, Privatbesitz

Abb. 47. Maria mit Kind

weisungen, die auf Grund der Kargnische an Multscher gemacht wurden, sind daher nicht aufrecht zu halten. Es ist nicht angängig, auf Grund einiger gleicher Faltenfloskeln oder einiger zerstörter Leibungsengel ganze subtile Kompositionen oder Figuren der gleichen Hand zuzuteilen, wie es bei dem Grabmalentwurf für Ludwig den Gebarteten im Münchner Nationalmuseum[1] oder bei den Figuren am Ulmer Rathaus[2] geschehen ist. Für Neuzuweisungen bleibt uns daher zum Vergleiche nur das Sterzinger Werk übrig und auch dieses nur in gewissem Sinn. Die Sterzinger Figuren stecken alle unter neuer Fassung, worunter besonders der Eindruck der Madonna gelitten hat. Bei ihr sind die Augenbögen zu hoch gesetzt und entsprechen nicht mehr der plastisch höchsten Stelle des Kopfes. Dadurch und durch falsche Konturierung des Mundes entsteht ein etwas schmerzlicher Gesichtsausdruck, den das Gesicht in der alten Fassung sicher nicht hatte und der dasselbe stark entstellt. Besser ist die Wirkung der weiblichen Heiligen, bei denen der weiße Anstrich nur die Formen etwas auflöst. Bei einer so weitgehenden Veränderung der alten Epidermis, durch die bei den Köpfen die alte Modulierung fast völlig verwischt wird, ist der Beschauer noch weit mehr als gewöhnlich auf die größeren, sinnfälligen Linien des gewandeten Körpers angewiesen. Bei Multscher gibt auch gerade der eigenartig prägnante und immer im großen gleichbleibende Faltenstil genügende Kriterien für stichhaltige Neuzuweisungen. Des Meisters Figuren bauen sich alle nach einem fast kanonmäßig festen Prinzip auf, von dem er nie weicht und das ihn aus der Menge der gleichzeitig Schaffenden heraushebt. Es ist die eigenartig archaistische Haltung des Körpers, das doppelte Auskurven der Gestalt nach der Seite und zugleich nach vorne, das all seinen Werken den prickelnden Reiz gibt. Es ist der Stil des vorhergehenden Jahrhunderts, der, wenn auch etwas abgeschliffen und modernisiert, in Multscher weiterwirkt. Die gleichzeitigen Ulmer und die Meister am Bodensee haben diese Art schon längst aufgegeben und sich der neuen, lockeren Art der Gewandbehandlung zugewandt. Multscher dagegen konnte sich nie entschließen, ganz mitzumachen und das Altgewohnte abzustreifen. Sein Ideal, das wir in den Sterzinger Figuren in der Vollreife kennen, ist schon beim jungen Meister klar umrissen ausgeprägt, nur ist hier noch alles schlichter und unkomplizierter als später.

Der Kargnische zeitlich am nächsten stehen zwei Figuren, die man Multscher auf Grund ihrer engen formalen Verwandtschaft mit den Sterzinger Werken zuweisen kann und muß. Es ist eine Madonna aus Lautrach bei Memmingen (Abb. 45 und 57), sowie ein heiliger Antonius Eremita aus dem eng benachbarten Legau (Abb. 46 und 62). Die Figur der Madonna ist mit der Krone 101 cm hoch, der männliche Heilige 95 cm. Beide können demnach gut zusammen in einem Schreine gestanden haben. Die dritte Figur des Schreines ist leider nicht mehr vorhanden, doch soll nach zuverlässigen Mitteilungen[3] bis vor kurzem in Lautrach eine hl. Barbara als Hausfigur an einem Bauernhaus gewesen sein. Die Figur, die leider im Kunsthandel verschwunden ist, soll dieselbe Größe wie die Madonna und ähnlichen Faltenwurf besessen haben. Es wäre also ein kleiner Altar mit drei Figuren, Madonna mit St. Antonius und Barbara, anzunehmen, der mutmaßlich in der Pfarrkirche zu Lautrach stand und bei einer Restaurierung der Kirche auseinandergerissen wurde, wobei die einzelnen Figuren als Hausfiguren bei Bauern des Dorfes und in Legau Verwendung fanden.

Die Verwandtschaft mit der Sterzinger Madonna (Abb. 54) ist bei der Madonna von Lautrach augen-

1) K. Fr. Leonhardt. Ein Grabmalentwurf von Hans Multscher im Bayerischen Nationalmuseum (im Münchner Jahrbuch 1910/II, S. 170).

2) Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 115

3) Nach gütiger Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Joseph Müller in München.

München, Sammlung Wolter

Abb. 48. Maria mit Kind

Scheer, Lorettokapelle

Abb. 49. Barbara

Rottweil, Lorenzkapelle

Abb. 50. Magdalena

fällig. Es ist die einfachere, unentwickelte Vorstufe. Alles ist schlichter und gebundener, aber dennoch fast ins Detail hinein gleich, nur kleine Unterschiede verraten die noch nicht völlig freie Hand des noch tastend suchenden jungen Meisters; so preßt die Lautracher Madonna den gerafften Gewandbausch des Mantels fest an den Leib, um ihn zu halten, wo die Sterzinger Madonna, graziös unter die Falten greifend, das weiche Tuch über die Hand wallen läßt. Das Kind ist viel unbeholfener und ängstlicher auf den Arm der Mutter gesetzt, das freie Sichbewegen der kleinen Gliedmaßen ist noch gebunden und steif, das feine Motiv der Drehung zum Beschauer und damit auch die Beziehung zu diesem fehlt noch völlig. Es ist noch die alte Art des reinen Andachtsbildes und, bei aller äußeren Ähnlichkeit mit dem späteren Werk, innerlich doch grundverschieden von ihm. Die Figur ist neu gefaßt, doch steckt die originale Fassung völlig erhalten unter dem Anstrich des letzten Jahrhunderts. Der hl. Antonius zeigt ebenfalls alle Stilmerkmale der Sterzinger Figuren; besonders groß ist die Verwandtschaft mit den weiblichen Heiligen. Die Kutte mit dem darübergelegten Mantel erlaubt dem Meister auch bei der männlichen Figur sein gewohntes und geliebtes Mantelmotiv anzubringen. Bei dieser Figur kommt auch das eigenartige Kurven der Gestalt nach vorne und nach der Seite besonders klar zum Ausdruck. Die technische Bearbeitung des Materials ist dieselbe wie bei der Lautracher Madonna, die Haare zeigen den gleichen scharfen Schnitt, und die Locken des Kindes und die geringelten Enden des Bartes schließen in eigenartigen, in der Mitte tief eingebohrten Schnecken, eine Werkstatteigentümlichkeit technischer Art, die genau in derselben Art bei den Engeln des Sterzinger Altars im Nationalmuseum in München (vgl. Abb. 59 und 60) vorkommt. Da der hl. Antonius nur noch geringe Fassungsreste zeigt, die Engel aber völlig abgelaugt sind, so sind hier gerade solche, sonst von der Fassung fast wieder verwischte charakteristische Merkmale für die Erkenntnis des Handwerklichen, von Technik und Handschrift des Meisters von größter Bedeutung. Die Figur ist leider stark fragmentiert. Hände und das Emblem, ein Schwein, fehlen, doch wird die große Wirkung des Werkes dadurch, wie bei vielen groß angelegten Werken des 14. und frühen 15. Jahrhunderts kaum beeinträchtigt. Beide Figuren sind wohl um 1440 entstanden.

Auf die Lautracher Madonna folgen zeitlich zwei andere Madonnenfiguren, die ihr Vorbild fast Zug für Zug zu wiederholen scheinen. Es ist eine Madonna in Münchner Privatbesitz, die aus Heiligkreuztal stammt (Abb. 47), sowie eine kleine Marienfigur in der Sammlung Wolter in München (Abb. 48). Und doch ist gerade in diesen beiden Werken der erste Schritt zu einer inneren Umwandlung der Art des Meisters schon klar zu erkennen. Die Köpfe verlieren etwas das Unpersönliche, sie werden von stärkerem individuellem Leben durchblutet, der Rhythmus des Gewandes wird flüssiger und naturalistischer, die Falten fallen logischer und das schon spätgotische Knicken der Falten verstandener und durchdachter. Das bewußte Suchen nach neuem scheidet beide Figuren schon ein gutes Stück von dem alten Vorbild. Es ist ein weiterer Schritt zu der freien Beherrschung der Formen, wie wir es an den Sterzinger Figuren kennen. Beide Figuren waren wohl die Mittelbilder kleiner Schreinaltäre. Zu dem Schrein der Kreuztaler Madonna gehörten vielleicht auch zwei, ebenfalls aus Kreuztal stammende Flachreliefs, die sich in der Lorettokapelle in Scheer befinden. Sie stellen in sehr flachem Relief die Heiligen Barbara (Abb. 49) und Agnes dar. Mit der Kreuztaler Madonna sind sie gleichzeitig zu setzen und sind ganz im Charakter der Multscherschen Vollfiguren gehalten. An Qualität reichen sie allerdings kaum an die Madonna heran; es waren einfachere Werkstattarbeiten, die zudem ein dicker moderner Anstrich völlig entstellt. Trotzdem sind sie für die Art, wie Multscher

Rottweil, Lorenzkapelle

Abb. 51. Barbara

Landsberg a. L., Pfarrkirche

Abb. 52. Maria mit Kind

Starzing, Margaretenkirche

Abb. 53. Die hl. Barbara

seine Figuren ins Relief übersetzte, von größtem Interesse. Diese Gruppe von Werken aus der Hand oder Werkstatt des Meisters, wohl gegen 1450 entstanden, ist die letzte Vorstufe einer neuen Entwicklung des Meisters, die mit den Rottweiler heiligen Mädchen beginnt und die im Sterzinger Altar, dem spätesten uns bekannten Werke, endet.

Die Figuren der hl. Magdalena (Abb. 50 und 61) und Barbara (Abb. 51) in der Lorenzkapelle in Rottweil, die ebenfalls aus Heiligkreuztal stammen, zeigen den neuen Zug des Meisters nach dem allmählich immer stärker sich geltend machenden Naturalismus schon in einer sehr fortgeschrittenen Stufe. Die alten äußeren Formen sind zwar fast ohne Änderung geblieben, aber ein neues, wesenverschiedenes Wollen belebt diese alten Schalen machtvoll von innen heraus. Waren die vorhergehenden Werke die letzten, aber etwas blutleeren Repräsentanten des reinen Andachtsbildes des 14. Jahrhunderts, so sind diese Schöpfungen bei aller konservativen Zurückhaltung Multschers doch schon typische Vertreter der neuen Zeit, die mit ganz anderen Augen sah und ganz anderes wollte als die vorhergehende Epoche. Ein Vergleich der Köpfe der älteren Periode im Schaffen des Meisters mit den Werken der Spätzeit zeigt klar diese neue Einstellung. Etwas Frischeres und Lebendigeres, der Natur feinfühlig Abgelauschtes, wie es die Gesichtchen der Rottweiler Mädchen zeigen, findet sich in keinem der vorhergehenden Werke. Der Schalk des Modells blitzt bei diesen köstlichen Gedanken aus jeder Linie. Sie sind gefüllt von einer Koketterie und von einem pikanten Reiz in jedem Detail, und von fast rokokohafter Wirkung, Werke, wie sie in der gleichzeitigen Kunst des 15. Jahrhunderts in der ganzen deutschen Kunst kaum mehr gefunden werden. Zudem wird dieser Eindruck noch aufs höchste durch die alte Fassung — wenigstens der Gesichter — noch auf das Letzte gesteigert. Es ist frisches Leben, das sie durchflutet im Gegensatz zu der alten, etwas konstruierten Mattigkeit der vorhergehenden Epoche. Allzu lange vor dem Sterzinger Altar können die Rottweiler Heiligen Mädchen nicht entstanden sein, das erste Viertel der Fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts dürfte der späteste Termin sein, den wir für ihre Entstehungszeit ansetzen dürfen.

Noch fortgeschrittener, aber schon viel weniger frühlingshaft ist die mit Unrecht bis jetzt als schwächere Werkstattarbeit angesehene Madonna in der Stadtpfarrkirche von Landsberg am Lech (Abb. 52 und 58). In der künstlerischen Qualität steht dieses Werk keineswegs hinter der Sterzinger Madonna zurück. Es ist im Gegenteil viel frischer und rassiger durchmodelliert als die wohl bald nach ihm geschaffene Sterzinger Figur (Abb. 54). Das Kind besonders ist noch gelöster und freier als dort, sein Körperchen noch delikater und, dem kindlichen Charakter entsprechend, noch weicher behandelt als das um einige Nuancen derbere Sterzinger Kind. Leider drückt die etwas umfangreich und schwer gestaltete Krone auf die Schlankheit der Gestalt der Mutter, ein Eindruck, der jetzt, bei der freien Einzelaufstellung der Figur, besonders störend wirkt. Im Schreine war diese Wirkung sicher stark abgeschwächt, da hier der dunkle Hintergrund die Massigkeit milderte. Die Fassung der Figur ist leider ebenfalls neu, doch ergab eine genaue Untersuchung derselben, daß auch hier die alte Bemalung noch völlig unter der neuen erhalten ist. Der Mantel war, wie bei den Rottweiler Figuren noch jetzt, in einem durch rot gebrochenen Elfenbeinton gehalten, das Untergewand zeigte ziemlich helle blaue Tönung und die Gesichter ein ins gelbliche spielendes Weiß. Die Haare waren vergoldet. Der etwas vergrämte Zug, der um den Mund der Sterzinger Madonna spielt, fehlt völlig; er ist auch dort wohl nur auf die Neufassung zurückzuführen. Die Entstehungszeit ist noch vor die des Sterzinger Altars zu setzen, wenn auch nur kurz, oder sie entstanden zusammen. Es ist

Sterzing. Pfarrkirche

Abb. 54. Maria mit Kind

Ulm. Gewerbemuseum

Abb. 55. Maria mit Kind

Rennertshofen. Pfarrkirche

Abb. 56. Maria mit Kind

Lautrach, Pfarrhaus

Abb. 57. Maria mit Kind (Teilansicht)

Landsberg a. L., Pfarrkirche

Abb. 58. Maria mit Kind (Teilansicht)

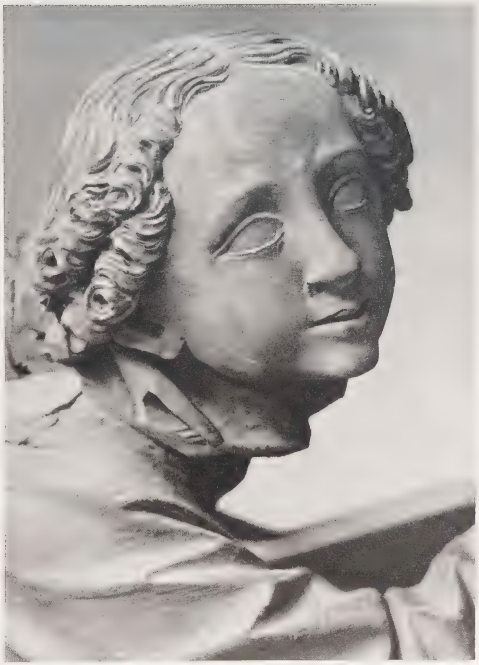
schon ganz der voll entwickelte Meister, wie wir ihn in Sterzing kennen. Als Werkstattarbeit, die nicht der Hand des Meisters selbst ihr Entstehen verdankt, ist eine Halbfigur hier noch zu erwähnen. Es ist eine Büste der hl. Magdalena bei Kitzinger in München. Bei aller Formengemeinschaft mit den bekannten Arbeiten der letzten Epoche in Multschers Schaffen fehlt ihr doch das innere Leben, das wir bei den eigenhändigen Werken des Meisters kennen.

Den Abschluß in des Meisters Schaffen bildet für uns vorerst immer noch der Sterzinger Altar. Er gibt in all seinen plastischen Teilen den logischen Abschluß in des Meisters künstlerischer Entwicklung. Die großen Gestalten (Abb. 53 und 54) gaben weit mehr als die für kleine Schreine gedachten anderen Figuren — die Landsberger Madonna ausgeschlossen — die Möglichkeit, die Figuren im großen Rhythmus gegeneinander auszuspielen. Es entstand ein Zusammenwirken aller Einzelglieder, die auch das Innenleben des Einzelgliedes nur steigern konnte. Wenn die anderen Werke manchmal in ihrer eigenwilligen Kurvung und ausgewichteten Haltung etwas konstruiert erscheinen, so gibt der Sterzinger Altar, bei dem wir die alte Aufstellung rekonstruieren können, doch den Schlüssel für das Verständnis dessen, was Multscher mit diesen Motiven eigentlich wollte, nämlich ein inniges Zusammengehen aller im Schrein vereinigten Figuren. Daß bei einem so umfangreichen Monumentalwerk, wie es dieser Altar war, nicht alles vom Meister selbst angelegt und geschnitten wurde, ist selbstverständlich und schon von Julius Baum klargestellt worden. Daß die Überwachung durch den Meister die Gesellenhand aber, so weit es nur irgend anging, in dessen Kunstweise zwang, zeigt die immerhin große formale Zusammengehörigkeit aller Glieder des Werkes. Dennoch weisen alle Büsten und Halbfiguren am Altar eine andere, mehr schon im kommenden Stil verankerte Auffassung auf, die bei allem Einfühlenwollen in des Meisters Art sich nicht unterdrücken ließ.

Nach dem Sterzinger Altar entstand in der Werkstatt des Meisters noch eine letzte Figur, eine Madonna aus der Ulmer Gegend (Abb. 55), die aber doch in ihrer ganzen schematischen Art der Durchführung und speziell in ihrer auf die elegante Schlankheit der eigenhändigen Multscherschen Arbeiten verzichtenden Gedrungenheit sich als Werkstattderivat kennzeichnet.

Daß Multschers Stil in der gleichzeitigen Ulmer Plastik nachwirkte, ist nicht anzunehmen. Multscher war, auch wenn er es versuchte, sich der neuen Zeit innerlich anzugleichen, immer zu sehr der Vertreter der Zeit seiner Jugend, und diese Zeit war bei seinem Tode schon für immer dahin. Wir erinnern uns nur noch einmal bei der lange nach seinem Tode entstandenen Madonna in Rennertshofen (Abb. 56) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts an die alte Idealfigur Multschers. Aber es ist nur das alte Gerüste, das mit der neuen Art, die Falten zu brechen, so verbrämt ist, daß der alte Kern nur mehr in der Gesamtwirkung des Aufbaues in Erscheinung tritt. Es blieb nur ein Schemen der alten Kunst, denn die neue Zeit hatte andere Wege, bei denen es ein Zurückschauen nicht gab.

Multscher zugewiesen werden eine Reihe anderer Werke, die bei genauer Prüfung aber unbedingt aus seinem Oeuvre ausgeschieden werden müssen. Manches, wie der Heiligkreuztaler Kreuzschlepper mit den trauernden Frauen weisen einen solchen Mangel an künstlerischer Qualität auf, daß Multscher für sie überhaupt nicht in Frage kommen kann. Es sind primitive ländliche Arbeiten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die vielleicht von einem unbedeutenden Schnitzer aus der Nachbarschaft, der die Multscherschen Altäre in der Klosterkirche kannte, mit Angleichen an den Kopftyp des Ulmer Meisters und Übernehmen einiger prägnanter Faltenfloskeln etwas im Sinne der Vorbilder auffrisiert wurden. Weit schwieriger



München Nationalmuseum

Abb. 59 u. 60. Engel Teilansichten

Rottweil, Lorenzkapelle

Abb. 61. Barbara (Teilansicht)

Osnabrück, Sammlung Dr. Spengler

Abb. 62. Hl. Antonius (Teilansicht)

scheint es, den prachtvollen Palmesel in Wettenhausen, der scheinbar durch eine archivalische Notiz, die gutgläubig immer wieder übernommen wurde, als Werk des Meisters gesichert ist, Multscher abzusprechen. Dazu kommt, daß gerade diese schwer zugängliche Figur eigentlich nur durch zwei Aufnahmen Höfles bekannt wurde, welche auch die letzten Zweifel an der Richtigkeit der Zuweisung zu entkräften schienen. Die Wettenhauser Klosterchronik meldet über diesen Palmesel aber nur, daß 1456 ein „Meister aus Ulm den Esel und den Salvator darauf geschnitten habe." Nach dieser Notiz sofort mit Sicherheit Multscher als Schnitzer anzunehmen ist aber nur dann angängig, wenn der stilistische Befund eindeutig für Multscher spricht. Dies ist aber nicht der Fall. Einige Verwandtschaft mag ja im Gewande mit Multschers Art bestehen, irgendwelche Beziehungen zwischen dem Kopf des Salvators (Abb. 63) und dem gewohnten Kopftyp des Meisters fehlen aber vollständig. Es ist eine ganz andere Schädelform, ein anderes Setzen der Augen und eine andere Mundform. Die bei Multscher immer scharf geschnittenen Haare sind hier weich, fast wie aus Ton modelliert, die einzelne Strähne trennt sich nicht von der andern. Es ist eine ganz andere Art der Messerführung, die bei diesem Kopfe in die Erscheinung tritt. Der Name des Künstlers ist nicht bekannt und wird es archivalisch auch wohl kaum mehr werden, Multscher war es aber sicher nicht.

Ebensowenig stichhaltig ist die Zuweisung an Multscher bei den Kaiserfiguren am Ulmer Rathaus und dem auf Grund stilistischer Zusammengehörigkeit mit diesen dem Meister ebenfalls zugeschriebenen Grabmalmodell Ludwig des Gebarteten im Bayer. Nationalmuseum in München.[1] Diese Anschauung wird stark erschüttert durch ein drittes Werk, das unzweifelhaft von derselben Hand wie die Rathausfiguren stammt, das aber erst lange nach Multschers Tod entstanden ist. Es ist der Grabstein des Ludwig von Rottenstein (gest. 1482) in Grönenbach bei Memmingen. Ein Vergleich der Köpfe der Kaiser und des Grönenbacher Ritters (Abb. 64) zeigt klar den engsten Zusammenhang der beiden Werke. Den Gesichtstyp mit dem langen schmalen Nasenrücken, dem eigentümlichen Schnitt der Augen und der charakteristischen Haarbehandlung weisen die Ulmer Figuren, das Münchner Modell und den Grönenbacher Ritter demselben Meister zu, einem Künstler, der allerdings hinter Multscher nicht zurückstand, in seiner Art aber doch vielmehr der elegante Ulmer der Spätzeit ist mit den bei aller Wucht und Formschönheit doch etwas leeren Köpfen, wie wir sie bei so vielen Ulmer Figuren kennen. Ein gewisser Zusammenhang mit Multscher soll dabei nicht geleugnet werden, es ist diese Verwandtschaft aber doch nur durch den Zeitstil oder vielleicht sogar durch gemeinsame Gesellenzeit bedingt; das ist aber das einzig Gemeinsame, als Persönlichkeiten sind beide sehr verschieden. Wer der Meister war ist nicht festzustellen; es ist uns ja gerade im 15. Jahrhundert doch nur ein Bruchteil der Schnitzer und besonders der Steinbildhauer bekannt. Die Zuteilung dieser ausgezeichneten Arbeiten an den einzigen bekannten Namen, an Multscher, lag darum sehr nahe und wurde auch vielfach angenommen, stichhaltig war aber diese Zuweisung nie.

Auf die Frage, ob Hans Multscher Maler und Bildhauer zugleich gewesen, näher einzugehen, ist hier nicht der Platz, nur will mir scheinen als ob die Entwicklung Multschers als Bildschnitzer einen geraden und glaubhaften Weg genommen habe. Wenn man dagegen an der Hand der erhaltenen Gemälde, die seine Signatur tragen und die sicher aus seiner Werkstatt stammen, ebenfalls die künstlerische Entwicklung des Meisters rekonstruiert, so tritt eine in den einzelnen Werken grundverschiedene Persönlichkeit an den Tag, die in ihrer Zwiespältigkeit mit dem Bildhauer Mult-

1) Abbildungen bei Schütte, Tafel 70—71 und bei Leonhardt im Münchner Jahrbuch 1910, S. 169—175.

Wettenhausen

Abb. 63. Christus auf dem Palmesel (Teilansicht)

Grönenbach

Abb. 64. Grabstein des Ludwig von Rottenstein † 1482 (Teilansicht)

scher nichts mehr zu tun hat. Hans Multscher mit dem Maler oder vielmehr den Malern der Bilder seiner Altäre zu identifizieren, wird auch, mit den tiefgründigsten Argumenten bewiesen, auf die Dauer nicht stichhaltig sein. Multscher war eben Bildhauer, der sich langsam entwickelte und dessen ganzem, jeder Derbheit abholden Charakter, den wir aus seinen Schnitzwerken kennen, eine Art, wie sie aus den Berliner Tafeln spricht, so ganz widerspricht. Die Signatur, wenn sie nicht gerade das „manu propria“ besonders betont, ist bei Altären des 15. und frühen 16. Jahrhunderts oft nicht mehr als das Firmenschild der Werkstatt, in der die einzelnen am Werk beteiligten Gesellen nicht einzeln genannt werden. Darum löst sich meines Ermessens dieser Teil der Multscherfrage plausibel, wenn wir im Werkstattbetrieb des Meisters zwei allerdings künstlerisch ihm ebenbürtige Gesellen annehmen, welche die malerische Ausstattung der Werkstattaufträge selbständig ausführten. Der Meister selbst aber war Schnitzer, wie er in der Kargnische wohl mit Absicht betont.

WOLFGANG MARIA SCHMID / BEITRÄGE ZUR PASSAUER KUNSTGESCHICHTE

Für die Kunstgeschichte der ostbaierischen Grenzmarken ist die kirchen- und staatspolitische Einstellung der beiden Diözesen Salzburg und Passau und ihr Verhältnis zueinander seit ältesten Zeiten von großer Bedeutung; später, nachdem auf dem östlichen Kolonisations- und Missionsland der österreichische Staat sich gebildet und machtvoll entwickelt hat, spielt auch das Verhältnis zu diesem und seinem Kulturmittelpunkt Wien eine Rolle. Der abschließenden kunstgeschichtlichen Erforschung der beiden genannten Diözesen, voran ihrer fürstlichen Bischofssitze, stehen noch allerhand Hindernisse entgegen. In erster Linie sind die Denkmalsbestände weder auf bayerischer, noch auf österreichischer Seite vollständig aufgenommen und kritisch bearbeitet; besonders in den oberösterreichischen Klöstern harrt noch viel Material der Würdigung.[1] Auch das darauf bezügliche urkundliche Material hat noch keine systematische Bearbeitung erfahren; Salzburg ist dabei in der glücklichen Lage, für seine mittelalterliche Kunst in Bürgerbüchern und Rechnungen aufklärende Belege zu besitzen, während in Passau durch den großen Stadtbrand von 1662 fast alle älteren Archivalien solcher Art vernichtet worden sind. So kam es, daß in der Behandlung dieser Kunstprovinzen die ältere Methode: „hier Meisternamen — hier Werke", sich am längsten halten konnte. In dem bekannten Bestreben, auch eine „Entwicklung" festzulegen, ist man dann dazu gekommen, Salzburg als Kristallisationspunkt der „alpenländischen" Kunst eine Vorrangstellung zuzuschreiben, von dem Einflüsse nach Westen, Norden und Osten ausströmen sollten; wenn „Beziehungen" nicht gleich festlagen, mußte der oft beanspruchte „Wanderkünstler" aushelfen. Neben dieser Vermengung und Verwechslung von fester zunftmäßiger Schule d. h. Werkstätte, Künstlerpersönlichkeit und zeitlich gesteigerter Arbeits- und Verdienstmöglichkeit haftet jener Methode als Hauptmangel an, daß sie lediglich auf dem vorhandenen Denkmälerbestand ihre Schlüsse aufbaut. Eine allerdings oft recht mühsam zu erstellende Denkmälerstatistik für frühere Zeiten liefert aber sehr oft ganz andere Maßstäbe für die Wichtigkeit einer Werkstätte oder eines Produktionsortes. Meist stark vernachlässigt werden auch die historisch-geographischen Beziehungen, die sich aus Besitz und Verwaltung ergeben und aus der Abhängigkeit von dem Diözesanmittelpunkt, die sich besonders in der Besetzung zahlreicher Pfarreien durch Domherren kundgibt.

So ist auch heute noch keine abschließende Darstellung der spätmittelalterlichen Kunst Passaus möglich und damit ist auch einer klaren Erkenntnis von Wesen und Entwicklung des „Donaustiles" noch der Boden entzogen.

Im Nachstehenden soll versucht werden, wenigstens eine Seite der besprochenen Mängel zu beheben, indem über Passauer Künstler und deren Tätigkeit bis zum Ausgang der mittelalterlichen Kunst Nachrichten beigebracht werden. Nachdem an anderer Stelle bereits die mit dem Dombau zusammenhängende Haupthütte der Steinmetzen, dann die Gewerbe der Goldschmiede, Bronzegießer und Zinngießer behandelt

[1] Leider entbehrt auch das sog. Diözesanmuseum in Passau, welches die um 1860 aus den Kirchen genommenen Bilder umfaßt, trotz mehrfacher Anregung und trotz seiner hohen Bedeutung für die Ausbildung der jungen Geistlichkeit immer noch einer systematischen Ordnung und wissenschaftlichen Bearbeitung.

worden sind,[1] wird sich diese Aufstellung auf die Maler und Bildschnitzer beschränken; sie umfaßt das Material der Archive in München, Landshut und Passau[2] möglichst vollständig, kann jedoch kein ganz genaues Bild geben, da, wie schon bemerkt, die älteren Bürgerlisten, Steuer- und Zunftbücher, sowie Kirchenrechnungen durch die Brände von 1662 und 1680 zugrunde gegangen sind. Ergänzungen sind noch zu erwarten aus den Archiven der österreichischen Klöster, besonders der Donau entlang, vielleicht auch noch aus Deutschböhmen, wohin von der Passauer Hütte lebhafte Beziehungen bestanden haben.

1362 angeführt die Malergasse, wohl nach den ihr anwohnenden Handwerkern, später Reichenberger-, jetzt östlicher Teil der Schustergasse.

1376 bis ca. 1427 Peter ... besitzt Haus an der Margarethengasse (große Messergasse No. 6), von adeligen Vorbesitzern genannt der Preminghof. Mit einem Steuerzensus von 4 Fl. hat er für einen Kriegsauszug der Stadt einen „Schützen" zu stellen.[3]

1383 Heinrich ... von Passau taucht in Prag auf.[4]

1389 Ulrich Maler siegelt 2 Quittungen der im Dienste der (gegen ihren Bischof aufständigen) Stadt Passau beschäftigten Antwerchmeister von Ried und Mühldorf. Daß hier Familiennamen und Berufsbezeichnung gleich sind, geht aus dem Text: „Meister Ulrich der Maler" und dem Siegelbild hervor;[5] letzteres zeigt die 3 Künstlerschilde, darunter einen Henkeltopf. Abb. 65.

Abb. 65. Siegel des Ulrich Maler 1389

1404 Meister Hans Pildhauer, Leibgedgin über ein Haus an der Wehr (der heute fälschlich sog. Römerwehr); nach der Bezeichnung wird man an einen Steinbildhauer denken müssen, da sonst wohl Bildschnitzer stünde.

1415 Christian und Friedrich .... haben ein Haus in der späteren Bräugasse zu einer Messe im Spital zu Burghausen gestiftet.

1422 Thoman ...

Um 1427 Otto ... hat einen „Wappner" zu stellen.

1438 5. Dezember Stiftung der Lukaszeche. In den Namen der heiligen und ungetailten Dreifaltigkeit seliglichen Amen. Wir die hernach geschriebenen Meister Peter Lienhart, Wernhart Ruprecht, Claus Hanns, Andre Niclas, Peter auf der Donaubruck und ich Volkart all Maister gemeinlich das ganz Handwerk die Maler zu Passau, bekennen [mit diesem Brief] für uns und all unsere Nachkommen, allen den er fürkommt, gegenwärtig und künftiglich, das wir unverschaidentlich, in einiglichen guten Willen, mit vereintem Mut gar bedechtlich, Sonder mit Willen, Wissen, Rat und Gunst der Ersamen Weisen des Bürgermeisters, des Richters und des Rats der Stadt Passau unser lieben Herren durch die Lieb Gottes auch zu Lob und Ehren der allerheil. Jungfrau Maria und des lieben heil. Sankt Lucas und um das Heil aller unser Vorvordem und nachkommen, auch allen den, die in unser Zech und Bruderschaft künftig kommen und Ihre Hilfe und Steuer darzugeben und mitteilen werden und allen gläubigen Seelen Seligkeit willen ein Zech für uns genommen, betracht und die angefangen und Jeder besonder sein Steuer darzugeben und damit erheben, als wir wollen und Hoffnung haben die benannte Zech fürbas ewiglich und ohne Abgang in solchem Stand, fest an Ehren und Würden festiglich, brüderlich und getreulich zu halten, zu regieren, zu besorgen im Maß, als wir das jetzt für uns genommen und betracht haben, sodann in diesem Brief hernach eigentlich geschrieben und begriffen ist, ausgenommen ob wir und unser Nachkommen die benannte Zech zu künftigen Zeiten in mehr und größere Beßerung zu kehren und zu bringen möchten. Das soll allzeit geschehen durch einen gemeinen Rat und Befleißung des ganzen Handwerks der Maler. [1.] Item wir erst so sein wie einträchtig eins worden, wer in der Zech sein will und der den Brüdern gefällig ist, der soll geben am Anfang in die Zech fünf Pfund Wachs oder für je ein Pfund 24 Pfenning, auch den Brüdern ein Achtel Wein zu vertrinken, dem Zechknecht 6 Pfg und dem

1) Niederbayerische Monatsschrift 1919/20.

2) Lagernd im Hauptstaatsarchiv München (HA), Kreisarchiv Landshut (KA) und Stadtarchiv Passau (STA). Wenn keine Anmerkung beigefügt ist, so erfließt die Nachricht aus den Gerichtsurkunden (HA). Falls keine Bezeichnung beim Namen, handelt es sich stets um einen Maler.

3) STA 427, 616.

4) Neuwirth, Festschrift des Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, 1902.

5) STA 174/75.

Schreiber in der Zeche Buch zu schreiben auch 6 Pfg. [2.] Es soll auch ein jeder Bruder alle Quatember in die Zech kommen und geben 8 Pfg und welcher selbst, der doch daheim wäre, also nicht käme, der ist den Brüdern und der Zech zu einer Pön um 1 Pfd. Wachs ohne alles Nachlassen verfallen, ausgenommen ob einer ungefährlich nicht daheim sein möchte, der soll die Quatember bei seinem Boten in die Zech senden und welcher sein Quatember ein Jahr versäße und nicht gebe, der wäre zu der 5. Quatember aus unser Zech ohne Widerred geschieden. [3.] Item wir haben auch betracht alle Jahr des Sonntags nach dem Quatember zu Pfingsten, so sollen alle Brüder zu einander kommen und einig werden bei welchem Bruder man das Mahl am Gottsleichnamstag legen wolle und wer die Kerzen tragen soll und andere der Zeche Notdurft darzu betrachten. [4.] Item welcher Bruder oder Schwester der Kerzen bedarf,[1] es sei zu selbst, ihren Kindern oder Dienstvolk, dem soll man die Kerzen leihen, die soll der Zechknecht demselben für sein Türe antworten, anzünden und in der Kirche zur rechten Zeit wieder ablöschen und in die Truhe wieder tragen, davon soll man dem Zechknecht geben, der die Kerzen gemacht hat, 18 Pfg. [5.] Item und wenn ein Bruder oder Schwester oder wer aus unserer Zech stirbt, demselben sollen alle Brüder, welche ungefähr daheim sind, zum Opfer gehen, oder deren Hausfrauen, die nicht daheim wären, auch bei der obgemeldeten Pön von 1 Pfund Wachs. [6.] Sonders so sein wir einig worden, daß wir aus unser Zech alljährlich an Sankt Lucastag ein gesungenes Amt und zwei gesprochene Messen haben und ausrichten, sonders alle Meister unseres Handwerks und unsere Hausfrauen zu demselben Amt und Messen gehen und opfern sollen und wollen, und welcher daheim wäre und dazu nicht käme, der wäre der Zech auch um 1 Pfund Wachs ohne alles Nachlassen verfallen. [7.] Item wir sind auch mehr einig worden, daß wir, die Meister und das Handwerk die Maler und unsere Nachkommen die vorgeschriebene unsere Zech fürbas ewiglich innehaben, besonders diese allzeit mit Zechleuten aus unserem Handwerk erwählen und besetzen sollen und wollen und daß die Zech vor uns und unserer Nachkommen nach Innehaltung des gegenwärtigen Anfangs und Briefes nur fürbas also ganz stätt unverbrochen bleibe, besonders ernstlich, getreulich und löblich gehalten, nicht gemindert noch geschwächt, sondern gebeßert, gemehrt und gehöhet werde, darüber zu einer ewigen stellen Urkunde der Wahrheit geben wir alle obgeschriebenen Meister das ganze Handwerk der Maler den Brief, besiegelt mit der erbaren weisen Hanns Egker und Oswals Probst, beide Burger zu Passau, anhängendem Insigel, die wir fleißig darum gebeten haben, Ihnen und allen Ihren Erben ohne Schaden und verbünden uns darunter unverscheidentlich zu einander mit unseren Treuen für uns, unsere Nachkommen, alles das wahr und stätt zu halten, was der Brief allenthalben innehält und ausweist, der geben ist an Freitag vor S. Niclastag des heil. Bischofs nach Christi Geburt 1400 Jahr und darnach im 38. Jahr.[2]

Mit dieser Urkunde errichtete das „Maler-Handwerk" eine religiöse Bruderschaft, die neben der Madonna dem speziellen Maler-Patron, St. Lukas, gewidmet war. Zweifellos waren die Maler und die verwandten Gewerbe schon länger zu einer Zunft zusammengeschlossen, wenn auch keine obrigkeitlich genehmigte Ordnung dafür bestand. Nach dem Wortlaut obiger Urkunde würde die Zahl der Meister sechs betragen, vier davon hätten einen doppelten Taufnamen; nun findet sich aber in den vielen hundert erhaltenen Passauer Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts weder bei Bürgern, noch Handwerkern oder Künstlern jemals der Gebrauch doppelter Vornamen, die Beifügung der Beistriche ist also auf Rechnung des Abschreibers zu setzen. Wir hätten also die Meister:

1438 Peter . . ., Leonhard . . ., Wernhard . . ., Ruprecht . . ., Klaus . . ., Hans . . ., Andre . . ., Niclas . . ., Peter bei der Donaubrücke, Volkart . . . im ganzen 10 Namen — keine sehr große Zahl, da unter ihnen auch die zur Malerzunft gehörigen Bildschnitzer und Glaser, d. h. Glasmaler, enthalten sind. Für gewöhnlich hat allerdings ein Meister fast immer neben der Malerei auch die Holzschnitzerei beherrscht. Für die in Stein arbeitenden Bildhauer war damals die Zugehörigkeit zur Zunft noch nicht so festgelegt. Erst die strenge Regelung des Hüttenwesens 1459 sonderte sie von den Steinmetzen vollständig ab, erlaubte ihnen aber (wenn sie etwa als Holzschnitzer die Steintechnik nicht beherrschten) zeitweise einen hüttenmäßigen Steinmetzgehilfen zu beschäftigen. Obwohl wir kurz vor dieser Zeit unter den handeltreibenden Bür-

1) Bei der Beerdigung und den Totenmessen.

2) HA Blechkastenarchiv.

gern Passaus geborene Niederländer (den Flaming, den Flanderer) antreffen und mit dem aus Krummau stammenden Dombaumeister Hans wohl auch deutschböhmische Steinmetzen angekommen sein werden, fallen wenigstens die in der Zechordnung angeführten Taufnamen — außer dem seltenen Klaus — nicht aus den sonst in der Stadt üblichen heraus, so daß daraus allein nicht auf eine außerbayerische Abstammung geschlossen werden kann.

Um 1438 hat Fürstbischof Leonhard von Layming, dem eine wesentliche Förderung des Dombaues zu danken war, wohl auf seiner Reise nach Rom, für zwei italienische, zur Ausschmükkung des Domes bestimmte Gemälde eine „außerordentliche Summe" ausgegeben.[1] Wir sehen nun zwar in verschiedenen südbayerischen Tafelbildern der Zeit einen starken italienischen Einfluß, aber in der mit der Passauer in Wechselbeziehung stehenden Salzburger Malerei (etwa Pfenning oder Konrad Leib), verspürt man davon nichts. Wenn also die aus Italien bezogenen Bilder in der Richtung der durch Masolino, Masaccio, Fra Giovanni da Fiesole oder Filippo Lippi gekennzeichneten Kunstentwicklung lagen, so müssen sie auf die Passauer Meister einen ganz besonderen Eindruck gemacht haben, der bei dem einen oder anderen sicher nicht ohne Nachwirkung geblieben ist.

Hier mag gerade im Hinblick auf die Salzburger Grabplastik einschaltend bemerkt werden, daß uns über die Grabdenkmäler der älteren Bischöfe, wenn sie auch beim Brand 1662 zerstört wurden, doch Beschreibungen erhalten sind.[2] Die Bischöfe Albrecht II. und III. und Gottfried († 1342—80) lagen unter Hochgräbern, deren Decksteine die Relieffigur der Verstorbenen in liegender Haltung (jacentis ritu) und die Wappen zeigten. Als 1471 der Dom neu gepflastert wurde, wurden die Gräber entfernt und durch flache Inschriftsteine im Boden ersetzt, die Reliefplatten wurden liegend an der nächsten Mauer angebracht.[3] Die Grabstätte des Bischofs Georg von Hohenlohe († 1424) bezeichnete ein Inschriftstein im Boden, an der Wand aber ein Denkstein mit der Figur des nunmehr stehenden Verstorbenen.[4] Leonhard von Layming († 1451) ließ seinen Grabstein[5] sicher von einem ersten Meister schon bei Lebzeiten anfertigen. In einem Brief von Aeneas Sylvius v. J. 1444 besitzen wir die genaue Schilderung desselben, freilich in höfischer Übertreibung von dessen Kunstwert, da ja Aen. Sylvius damals in Italien schon die Werke von Brunellesco, Ghiberti und Donatello sehen konnte. Der Grabstein ist 1662 zugrunde gegangen, seinen Stil können wir uns am ehesten aus dem um die gleiche Zeit entstandenen Hochgrab des hl. Virgilius in St. Peter in Salzburg klar machen, nicht mehr aber seine künstlerische Qualität.

1445—65 Lienhard ..... wohl noch identisch mit L. von 1438. Haus beim Kapitelkasten (Pfaffengasse Nr. 6).[6]

1453—77 Ruprecht Fuederer. (Vielleicht noch der R. von 1438?) 1453 liefert er als Passauer Bürger für 64 Pfund Pfg. ein Glasgemälde in die sog. Münzmeister-Kapelle der Pfarrkirche zu Wasserburg a. I.[7] Als „Maler von Salzburg" bezeichnet, ist er am 14. I. 1461 in Passau Urkundenzeuge für den Stefan Krummauer. Wieder nach Passau zurückgekehrt, über-

1) J. Lenz, hist.-topogr. Beschreibung von Passau 1819. II 96.
2) Staatsbibl. München cod. lat. 27085.

3) Beispiel die Grabplatte des Domherrn Paul von Pollheim, gest. 1440, im Chor der Herrenkapelle.
4) Non jacentis, sed stantis positu effigiatus est, sicut omnes lapides sequentium episcoporum.
5) Insigne sumptuosum etsi diligenter perspezeris prae ceteris faberime sculpturae marmor, erectae statuae . .
6) Der Nachweis älteren Hausbesitzes ist z. T. ermöglicht durch die Bearbeitung des „historischen Stadtbuches" der Stadt Passau, dessen Fertigstellung aber auf eine Zeit verschoben werden muß, wo für solche „undankbare" Arbeiten mehr Verständnis und bereitwillige Beihilfe zu erwarten ist.
7) Kunstdenkmale Bayerns I S. 207 Anm. Die Familie Fuederer läßt sich mit vielen Mitgliedern in Passau bis 1380 zurückverfolgen.

nimmt er die Bemalung des Rathauses.[1] 1478 heiratet seine Witwe, wie damals üblich, nach kurzer Trauerzeit den Goldschmied Melchior Perl, der dadurch das Bürgerrecht erwirbt.

Bei R. Fuederer begegnen wir dem öfter noch anzutreffenden Hin- und Herwechseln von Künstlern zwischen Passau und Salzburg. Es ist aber nicht das erste Mal. Stefan Krummauer hat als Sohn des Hans Krummauer, der von 1405 an als Dombaumeister in Passau tätig ist, sicher bei diesem gelernt, erscheint dann 1429 als Geselle oder junger Meister in Wien und unterschreibt als des Erzstifts Salzburgs Baumeister 1459 die Hüttenordnung des Regensburger Steinmetzentages; er erbaut die Pfarrkirche in Braunau, den Chor der Pfarrkirche in Wasserburg und setzt Stettheimers Bau an der Franziskaner-Kirche in Salzburg fort. 1461 verkauft er das vom Vater ererbte Haus in der Schlottergrube (jetzt Höllgasse) in Passau. Neben R. Fuederer ist dabei Zeuge 1461 Hans Paldauff, Schnitzer[2], wohnhaft zu Passau; letzterer hat bis 1458 in Salzburg ein Ziborium über den Altar der St. Kolomannskapelle und den Grabstein des Erzbischofs Sigmund von Walkersdorf gemeißelt. Mit ähnlichen Aufgaben wird er wohl auch in Passau für den Dom und für den Bischof Ulrich beschäftigt gewesen sein. Solche Wechselbeziehungen brauchen nicht auf das künstlerische Übergewicht der einen Stadt, hier etwa von Salzburg, begründet zu sein, welche dann die Künstler der anderen entscheidend beeinflußt hätte. Bei der Freizügigkeit der Künstler im späteren Mittelalter gingen diese eben dem besseren Verdienste nach. Passau aber mit seinen Neubauten, vor allen dem Chor und Querschiff des Domes, dann der Stadtpfarrkirche, der Johannisspitalkirche, von St. Salvator in der Ilzstadt, Chorbauten an den zwei Niedernburger Klosterkirchen und der sich anschließenden Neuausstattung mit Altären, Bildern, Statuen, Orgeln usw., weiter dem Neubau des Rathauses, besonders aber die Erweiterung der bischöflichen Residenz in der Stadt und der zwei bischöflichen Festen Oberhaus und Niederhaus, Passau konnte vom Beginn bis gegen das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts weit mehr der Ausgangs- und Mittelpunkt eines sich stetig entwickelnden Kunstbetriebes sein als Salzburg. Dazu trug auch die Stellung seiner Dombauhütte als Haupthütte bei und besonders die Ausdehnung seiner Diözese bis hinab zur Leitha, aus der erst 1467 das Stadtbistum Wien herausgeschnitten wurde. Damit war auch eine viel innigere Verbindung mit der Kunst des kaiserlichen Hofes gegeben, die nachgewiesenermaßen auf die Kunst des Donautales bis Passau herauf entscheidenden Einfluß genommen hat. Die Übertragung des bedeutenden Auftrages zur Rathausbemalung ist ein Beleg für den künstlerischen Ruf des R. Fuederer; was er wirklich geschaffen hat, wissen wir nicht; vermutlich aber waren es Wandgemälde im großen Saal des ersten Stockes, wie dergleichen oft in Ratsstuben zu finden.[3] Doch auch die Nordfassade, welche außer einem Portal aus der Zeit von 1450 keinen Schmuck zeigt, ist ganz auf Bemalung der Wandflächen angelegt und tatsächlich sind auch hier Spuren davon gefunden worden. Nach deren stilistischen Eindruck und nach der oben erwähnten Chroniknotiz werden diese Wandgemälde nur mehr zum geringsten Teil

1) München, Staatsbibl. C. gm 1732: Anno 1471 ist das Rathaus durch Ruprechten Maler angefangen zu malen, aber Rueland Frueauf vollendt.

2 Aus der Bezeichnung „Schnitzer" ersehen wir, daß H. P. wenn er vielleicht auch hauptsächlich in Steinwerk tätig war, doch als eigentlicher Figuren-Plastiker, nicht als Steinmetz anzusehen ist, also daß er bei Gelegenheit auch Holzschnitzereien angefertigt haben wird. Wenn er auch 1461 als bloß (vorübergehend) wohnhaft, nicht als Bürger von Passau aufgeführt ist, kann er doch aus dieser Stadt stammen. Es scheinen da auf: 1418—28 Herman P., Schwertschmied, Haus in der Innstadt. — 1477 Michael P., Geistlicher in Riedenburg, kaiserl. Notar. — 1495 † Erhard P., Pfarrer zu Hofkirchen, Grabstein in der Herrenkapelle. — 1500 Stefan P., Kaplan zu U. L. Frau auf den Gstätten in Wien, der Passauer Offizialatskirche.

3) Ein Nachsuchen ist nicht mehr möglich, da der Saal seit ca. 1890 moderne Wandgemälde von Ferdinand Wagner hat.

Heiligenstadt (Niederbayern)

Abb. 66. Salvator

von R. Fuederer ausgeführt sein. Der Hauptanteil gehört sicher seinem Nachfolger R. Frueauf an.

1460—75. Erasmus Randeck. Haus des (Linzer) Franziskanerklosters in der Pfaffengasse als Leibgeding. Wahrscheinlich besteht ein Familienzusammenhang mit den Münchner Steinmetzen und Baumeistern Erhard und Ulrich Randeck (ca. 1450—1509).

1468. Michael Golsner liefert ein Bild zum Hochaltar für St. Florian, Ober-Öst., für 1200 Pfd. 70 Pfg.[1]

Um 1470 Ulrich Kriechbaum, Vertrag auf einen großen Flügelaltar für das Stift Göttweig N.-Ö.[2]

1473—1508. Martin Kriechbaum übernimmt nach dem Tode seines Bruders Ulrich die Vollendung dieses Altars, der aber erst 1510 aufgestellt wird. 1495 erhält er für eine Tafel zum Hochaltar der Pfarrkirche St. Paul in Passau 950 fl.[3] (1508 ist ihm und seinem Sohn Paulus wegen verbotenen Weintransportes nach Niederaltaich das Bürgerrecht aufgesagt, aber auf Bitten wieder bewilligt worden.)

1477. 21. Januar erfolgte vor dem Stadtrat die Festlegung einer Zunftordnung:

„Wir die Maister gemainiglich das ganz Handwerk der Maler, Bürger zu Passau und wir die hernachgeschriebenen Gesellen mit Namen . . . . und . . . . bekennen für uns und all unser Nachkommen, so jetzt sind oder künftig werden, daß wir mit Gunst und Willen den fürsichtigen, ehrsamen und Bürgermaister, Richter und Rat der Stadt P. um innerer Einträchtigkeit . . . die hernachgeschrieben Ordnung betracht und für uns genommen haben als wir dann wollten auch unter uns gelobt und zugesagt haben, daß es fürbaß durch uns stet und unverändert gehalten werde. Geschehen und in das Stadtbuch geschrieben am Erchtag nach St. Sebastianstag.[4]

Leider hat uns der Abschreiber den Inhalt der Ordnung und die Namen der Meister nicht überliefert; auffallend ist auch, daß die Maler im Gegensatz zu anderen Zünften ihre Ordnung nicht vom Bischof, sondern vom Stadtrat bestätigen lassen.

Es mag hier darauf hingewiesen werden, daß in den archivalischen Belegen fast niemals von den Bildschnitzern die Rede ist, obwohl sie, wie der plastische Denkmälerbestand ausweist, dagewesen sein müssen. Die Entwicklung zeigt, daß die Maler (Wand- und Tafelmaler) schon von jeher eine größere Rolle spielten, zumal ja auch die farbige Fassung von Möbeln, Geräten, Wappenschildern usw. in ihr Fach schlug. Der Plastiker ist, wenigstens bis zur scharfen Scheidung auf dem Steinmetzentag 1459, als Steinbildhauer in engerer Beziehung zur Bauhütte, als Figurenschnitzer aber gerät er ganz natürlich in die Abhängigkeit von der Zunft der Maler, die seinem Werk durch die Farbe erst den richtigen künstlerischen Ausdruck verleihen. Hat die Farbe doch sogar auf die Grabsteinplastik übergegriffen. So dürfen wir annehmen, daß unter der Bezeichnung „Maler" damals mehr der Inhaber einer Kunstwerkstätte zu verstehen ist; dabei bleibt es unentschieden, ob dieser Bildschnitzer war, der die Fassung seiner Figuren noch selbst erlernt hatte oder von Malergesellen besorgen ließ oder ob er als Faß- und Tafelmaler in seiner Werkstätte einen oder mehrere Schnitzer-Gesellen beschäftigte. Das letztere Verhältnis scheint am öftesten bestanden zu haben. Daher ragt auch aus der großen Zahl ziemlich gleichwertiger spätmittelalterlicher Plastiken nur selten das Werk einer künstlerischen Persönlichkeit hervor, die als Bildhauer im heutigen Sinn zu erfassen ist. Zu diesen gehört meines Erachtens der Meister des Altars von Kefermarkt im Mühlviertel.[5] Seine Bestimmung wanderte entsprechend der Entwicklung der Kunstbetrachtung von Riemenschneider zu Veit Stoß, dann zu dem

1) Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stift St. Florian S. 65.

2) Monatsschrift für die ostbayer. Grenzmarken 1921, 240.

3) Donauzeitung 1922 Nr. 147; Mitteilung von Dr. Schiffmann, Linz.

4) HA Lit. 1609 „Gezogen aus dem Ratsbuch, daran die Ketten hängt". Abschrift von ca. 1515.

5) Hierüber hat Domkapitular Flor. Oberchristl 1904 und neuerdings in zweiter Auflage 1923 das ganze Material in übersichtlicher Weise zusammengestellt und kritisch bearbeitet. Besonders wertvoll sind die Abschnitte über spätmittelalterliche Kirchenbauten im Mühlviertel.

München, Bayerisches National-Museum

Abb. 67. St. Martin

beliebten Meister der „alpenländischen Schnitzkunst in der unmittelbaren Gefolgschaft Michel Pachers“, der als „Wanderkünstler“ tätig war, knüpfte dann natürlich an Leinberger an, um schließlich bei dem unbekannten heimischen, also oberösterreichischen Meister zu landen. Dabei wäre wohl zunächst Linz als dessen Sitz anzunehmen.

Für seine Bestimmung ist aber maßgebend, daß die Beziehungen seines Stiles durchaus nicht in das „Alpenland“ zu greifen brauchen, sondern sich viel näher umschreiben lassen. Vor allem für den bezeichnenden Gewandstil sind unmittelbare Vorstufen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts gegeben in der Salvatorstatue im Hochaltar der Wallfahrtskirche Heiligenstadt in Niederbayern[1] (Abb. 66). Der Altar ist datiert 1480. Ist die Figur ihrem Zweck entsprechend mehr monumental gehalten, so zeigt die von der gleichen Hand stammende Gruppe der Grablegung in der Predella des Altares eine für diese Zeit seltene Weichheit der Bewegung in einer malerischen und dabei doch geschlossenen Komposition. Mit ihr ist zusammenzuhalten eine sehr ruinöse Gruppe der Auferstehung im Museum in Linz, deren Hauptwert ebenfalls in der malerischen Auffassung liegt. Zu dem Salvator stellt sich die Figur des hl. Petrus aus Nesselbach, heute in der Ortenburger Kapelle beim Passauer Dom;[2] hier haben wir im Gesicht schon die gleiche Hand wie beim Petrus des Kefermarkter Altars. Etwas härter in der Faltengebung, die aber durch den Mangel der Farbe wohl etwas schärfer hervortritt, ist die Figur des hl. Martin, ehemals im Hochaltar zu Zeitlarn bei Wurmannsquick (Abb. 67 und 69). In der schlanken, fast jugendlichen Körperbildung, der spielenden, fast tänzelnden Bewegung, in Gesichtsausdruck, Handbildung und Haarbehandlung haben wir wohl die gleiche, wenn auch noch nicht fertige Hand wie beim Christof in Kefer-

Kefermarkt

Abb. 68. St. Christof (Teilaufnahme)

1) Kunstdenkmale Bayerns, B.A. Eggenfelden S. 102.
2) Kunstdenkmale Bayerns, Stadt Passau S. 166.

markt (Abb. 68 und 70). Auch bei diesem ist auffallend, daß der Heilige nicht als schwerfälliger, bärtiger Riese, sondern als fast eleganter Jüngling dargestellt ist, in dessen Hände der knorrige Waldbaum als Stütze gar nicht mehr paßt.[1] Gleichzeitig und aus der gleichen Hand dürfte eine Madonna mit Kind in der Frauenkapelle zu Osterhofen – Damenstift sein (Abb. 72). Es ist die gleiche malerische Auffassung der Figur in Bewegung und Faltenbildung. Wie so oft im Mittelalter sehen wir, wie dem Schnitzer, der so charakteristische Männerköpfe voll Lebenswahrheit zu schaffen vermag, das Frauengesicht nicht liegt; denn trotz einer regelmäßigen, fast schönen Formung des Madonnenkopfes kann man eine gewisse Nüchternheit des Ausdruckes nicht bestreiten.

Bei genauerem Zusehen in Kirchen und Sammlungen wird sich vielleicht noch dieses oder jenes Werk der Gruppe anschließen. Die oben angeführten Orte aber liegen (mit Ausnahme von Osterhofen) weit ab vom Verkehr in Niederbayern; wenn sich damals dort ein Bedürfnis nach einer neuen Kirchenausstattung ergab, so war der gegebene Platz für eine Bestellung der Diözesanmittelpunkt, zumal z. T. sogar die Pfarrstellen mit Domherren besetzt waren. Es ist ausgeschlossen, daß man von diesen Orten aus an Passau mit seinen Malern und Schnitzern vorbei sich an einen Linzer Meister gewendet hätte. So müssen wir auch für Kefermarkt, das ja ebenfalls zur Passauer Diözese gehört – 1476 wird die Kirche vom Weihbischof Albrecht eingeweiht – annehmen, daß der Meister der prächtigen Hochaltarfiguren in Passau saß. Die Theorie der „Wanderkünstler" läßt sich in der beliebten Ausdehnung nicht aufrecht erhalten, da man bedeutende Werke nicht wandernden Gesellen oder Meistern in Auftrag gab, deren Schaffen man nicht kannte; im Gegenteil bildeten weder große Entfernungen noch Transportschwierigkeiten damals ein Hindernis für eine Bestellung bei einem bewährten Meister. Das hindert nicht, daß ein solcher dann zur Ausführung des Auftrages für einige Zeit seinen Aufenthalt nach auswärts verlegte; sein Werk aber muß stilkritisch an der Stätte eingereiht werden, wo seine Kunst Ausgang und Entwicklung fand. Mit der Einreihung des Kefermarkter Meisters in den Passauer Kunstkreis kommt sein Werk erst in die zuständige Umgebung, nämlich in jene örtliche und zeitliche Phase, die 20 Jahre später zum vollentwickelten Donaustil herangereift ist.

Für die Annahme, daß Niclas Gerhart von Leyden in Passau selbst besondere Aufträge erhalten und ausgeführt hat, sind zwingende Beweise nicht zu erbringen; ein Werk, das ihm gelegen hätte, das prunkvolle Grabdenkmal des 1479 verstorbenen Bischofs Ulrich von Nußdorf, ist verschwunden und überdies ist N. Gerhart bis zu diesem Jahr am Grabmal Kaiser Friedrichs III. in Wien tätig gewesen. Werke, die man ihm zuschreiben will, lassen sich ohne Zwang aus der örtlichen Entwicklung der Plastik jener Zeit ableiten. Ebensowenig hat sich bis jetzt ein Beleg für die Tätigkeit des in Krakau arbeitenden Jörg Huber von Passau finden lassen, so daß wir in dem Zusatz vorerst lediglich die Angabe des Geburtsortes erblicken dürfen, wie ja auch der ebenfalls in P. geborene Stefan Krumauer nichts in dieser Stadt gebaut hat.

1479–1480 Hans Kandlinger besitzt Eckhaus bei der Judenschule am Inn; da er „wegen nötiger Arbeit" die zwei Jahre abwesend war und die Gilt nicht bezahlt hat, wird ihm das Haus gerichtlich abgesprochen.

1478–1507 Rueland Frueauf der ältere,[2] geboren um 1440. Gegen Mitte des Jahrhunderts ziehen des Aufblühens der Stadt wegen sehr viele

1) Die Klischees zu Abbildung 68, 70, 71 verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Direktion des Museums für Kunst und Industrie in Wien.

2) Sein Werk behandelt von R. Stiaßny im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses, XXIV, S. 34 f.

München, Bayerisches National-Museum

Abb. 69. St. Martin (Teilaufnahme)

Kefermarkt

Abb. 70. St. Christof (Teilaufnahme)

Bürgerssöhne aus den Märkten des Fürstbistums nach Passau; man darf daher in dem Jörg Frueauf, Kaufmann und Salzhändler in Obernberg a. I., einen Vorfahren des Rueland Frueauf sehen, der bei einem der dort nachweislichen Maler[1] seine Lehrjahre zugebracht haben mag, bevor er sich zu weiterer Ausbildung auf die Wanderschaft und nach Passau begab. 1478—80 erscheint er als Salzburger Bürger. Dann übersiedelt er wieder nach Passau und malt dort 1481 ein Riesenfresko am sogen. Scheiblingturm am Inn, darstellend die Reise- und Schiffahrtspatrone St. Christof und Nikolaus. Zeichnung der Figuren, Stilisierung der Gewänder und Tönung der Schatten stimmen zu seinen früheren Arbeiten, etwa dem Altar in Regensburg. Auffällig ist der breite Pinselstrich, mit dem er fast wie ein Barockmaler auf Fernwirkung arbeitet, die an diesem Standplatz des Bildes auch allein in Frage kommt. Dann übernimmt er die Vollendung der von R. Fuederer begonnenen Rathausmalereien und zwar an der Nordfassade. 1919 sind unter abfallendem Verputz die Reste davon zum Vorschein gekommen; der Hauptteil ist durch den Brand von 1662 und die darauffolgenden Ausbesserungen an Mauerwerk und Fenstergewänden leider zerstört worden,[2] doch

Kefermarkt

Abb. 71. St. Florian (Teilaufnahme)

ist die Gesamtanlage erkenntlich geblieben. Es handelt sich um baldachingekrönte Nischen in spätgotischem Stil, gemalt in grau und schwarz; in ihnen stehen in dreifacher Lebensgröße Figuren und zwar ein Gerüsteter mit Fahne (rotes Kreuz in weißem Blatt), ein Bischof mit Mitra, ein Fürst mit einfacher Krone und sächsischem Wappen und eine unbestimmbare Gestalt. Die Wahl der Dargestellten ist unter dem Gesichtspunkt erfolgt (außer ev. den Diözesanpatronen) jene Fürstbischöfe zu verewigen, welchen die Entwicklung des Stadtrechtes, besonders die Be-

1) 1407—08 Meister Arnold (Meindl, Geschichte v. Obernberg). Von einem Lienhart Frueauf, 1444 angestellt als Mautgegenschreiber, als Mautner in Straubing genannt 1458—64, ist gestiftet ein Relief mit Erbärmdechristus an der Bernauer Kapelle des dortigen Petersfriedhofes. Das redende Wappen zeigt die Eule, welche auch die Passauer Fr. führen. Der Rest seines Grabsteins ist ohne Jahreszahl. Vielleicht war Lienhard ein älterer Bruder des Rueland Fr.

2) Leider ist versäumt worden, von den Resten photographische Aufnahmen und sachgemäße farbige Pausen anzufertigen. Die Neubemalung in einer ähnlichen Anlage kann nicht als geglückt bezeichnet werden.

willigung einer beschränkten Selbstverwaltung (mit Rathaus und Siegel) zu verdanken war. Soweit die Spuren ein Urteil erlaubten, war auch hier eine breite, auf Fernwirkung berechnete Malweise zu beobachten. Die Zeit der Ausführung der jedenfalls mehrjährigen Arbeit ist um die Mitte der achtziger Jahre anzusetzen und es ist bei der Seltenheit spätgotischer Wandgemälde höchst bedauerlich, daß die Fresken nicht besser erhalten waren, auch ihre Reste nicht weiter erhalten werden konnten.

Als Passauer Bürger wird er am 11. Mai 1484 nach Salzburg zu einem Gutachten über den Hochaltar der Liebfrauenkirche berufen. Ob er nochmal nach Salzburg übergesiedelt ist oder sich die Aufträge aus der dortigen Gegend (1490/91 Flügel in Wien, 1499 Großgmain) sonst verschafft hat, ist ungewiß. Jedenfalls ist er am 28. Februar 1497 wieder als Passauer Bürger Zeuge für den Hauskauf des Hofschusters Egid Winter (Große Messergasse Nr. 6), wird also in der Nähe gewohnt haben. Am 20. März 1498 aber ist „Rueland Frueauf der Alt, dieweyl ihm vormals um sein Verschulden Burgrecht aufgesagt gewesen mit einem erbarn Gebet gueter Herrn und Nachbarn vor der Gemein erschienen, dasselbes Georg Plöchl von des berührten Rueland wegen gnedlich zu verleihen, daneben sich derselb Rueland auch mündlich in Gebete erzeigt mit Erbietung sich füran in allen Sachen als ein gehorsamer Bürger, darob meine Herren Gefallen empfahen haben, zu halten. Solches hat ein ersamer Rat verstanden, darauf zu Abschied geben dieweil der Handel so tapfer, wissen sie ihm das nicht zuzusagen oder zu verleugnen. — Eo die ist Rueland Fr. dem Eltern dem vormals um seine Verhandlung das Bürgerrecht aufgesagt gewesen aus sein eigenen Erbieten, auch einer michl und großen Gemein Fürbete wiederum zugesagt und vergönnt worden."

Die Gründe, warum dem R. Fr. das Bürgerrecht entzogen wurde, können nach damaligem Passauer Stadtrecht verschieden gewesen sein und brauchten nicht mit seiner Kunst zusammenzuhängen. Daß er ein großes Ansehen genoß, geht daraus hervor, daß zahlreiche Fürsprecher für ihn auftraten, daß der Rat von irgend einer der

Osterhofen

Abb. 72. Maria mit Kind

üblichen Strafen absah und vor allem, daß der Chronist um 1515 eigens diese Notiz aus dem Ratsbuch auszog. — R. Fr. verblieb nun bis zu seinem Tod in Passau; um 1500 wird er von einer Bürgschaft ledig gesprochen; 1503, „nachdem der alt Rueland aus Ursach der Gerhabschaft Zyglhaimers unvogtbares Kind (wahrscheinlich

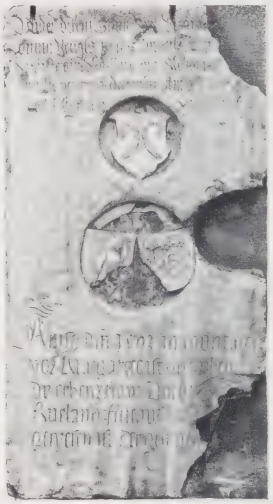
hohen Alters wegen) absolviert," wird ein anderer Vormund eingesetzt. 1507 ist er gestorben; ein Teil seines Grabsteins wurde 1861 an die Nordwand der Heiliggeistkirche versetzt, der Rest des Textes lautet:

(15)07. dem got genad.
(Es) leit auch da begraben di
(er) werg fraw Margarette di
des Rueland frueauf
Hausfraw gebesen ist
di starb an . . . . . .
. . . . 15 . .

Seine (vermutlich zweite) Frau hat ihn also überlebt. In seinen letzten Lebensjahren war neben ihm in Passau schon tätig

1497—1545 Rueland Frueauf der Jüngere. Geboren um 1470. Das Bürgerrecht erwarb er nach dem im Mittelalter häufig zu beobachtenden Gebrauch durch Heirat einer Witwe kurz vor 1497; denn in diesem Jahre, am 11. Februar, wird verhandelt über eine Gilt auf dem Gute Oed, die der Bürger Wolfgang Stahl und seine Hausfrau Dorothea gekauft hatten, die aber „jetzt Rueland Frueauf der Jünger und bemalte Dorothea innehaben."[1] Die Frau ist übrigens bald gestorben; ihr Grabstein[2] (Abb. 73) besagt: Anno dm. 1503 an montag vor Margarethe ist gestorben die erberg Fraw Doroth(ea die des) Rueland Frueauf Ha(usfrau) gewesen ist. Der Got ge(nad). Der Stein zeigt das redende Wappen des Frueauf — die Eule (Abb. 73). 1505 wird der „jung Ruland" als Vormund eingesetzt; 1533 wird er als Ratsbürger genannt und noch am 15. Mai 1545 klagt Stefan Steinbach beim bischöflichen Hofrat gegen Rueland Frueauf, Maler; Grund und Bescheid ist nicht bekannt.[3] Damals wohl fast 70 Jahre alt und künstlerisch kaum mehr hervortretend, hat R. Frueauf d. J. die ganze Stilwandlung (Abb. 74) miterlebt, die für Passau durch den Namen des fast gleichalterigen Wolfgang Huber gekennzeichnet ist.[4]

1488 Hannsen . . . . Malerin muß wegen einer Prügelei Abbitte leisten.



Passau, Stadtmuseum

Abb. 73. Grabstein der Dorothea Frueauf

1496—1536 Stefan Kriechbaum. „18. Oktober 1496 Meister Hans Holbein hat für einen Lehrjungen vorgestellt, Steffan Kriechbaum von Passau."[5] Er hat also beim älteren Holbein in Augsburg gelernt. 1518 liefert er eine ge-

1) Ein R F zeichnender Geselle arbeitet 1485—88 in der Werkstatt des Michel Wohlgemuth in Nürnberg, des Lehrers von A. Dürer (Mitarbeit am Peringsdörfer Altar, jetzt im Germ. Museum und in der Lorenzkirche zu Nürnberg). Mit R F 1491 bezeichnete Bilder im Belvedere-Wien zeigen einen anderen Stilcharakter, so daß, falls Ruel. Frueauf d. J. in Betracht kommt, er inzwischen bei einem anderen Meister (Passau, Wien?) sich weitergebildet hat (Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 1886, 359, 365, 477).

2) Durch Verwendung als Schwelle eines Pferdestalles teilweise beschädigt; jetzt im histor. Stadtmuseum.

3) KA. Hofratsprotokolle.

4) Wohl sein Sohn ist Veit Frueauf, Beruf unbekannt, 1572 Stadtzeugmeister, 1533 und 1541 als Ratsbürger genannt. Von diesem scheint wiederum eine Tochter Barbara, gest. 1610, den reichen Ratsbürger Quirin Peugl geheiratet zu haben; Inschrift auf dem Stein der Dorothea Fr. — Einer anderen Linie gehörte an: Dom. Wolfgangus Fr. de Schärding, obiit 1570, Vikar. Grabstein in Kapfham.

5) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 1886, 538.

schnitzte Tafel für die Kirche in Laach NÖ.[1] 1532 und 36 siegelt er als Ratsbürger von Passau.

Zur Malerzunft zählten nach alter Gewohnheit auch die Glaser. In älterer Zeit wird man unter dieser Bezeichnung meist Glasmaler verstehen dürfen, vom späten 16. Jahrhundert an wohl bloß mehr Handwerker und Händler im heutigen Sinn.

Klosterneuburg

Abb. 74. Eberjagd von R. Frueauf (1501)

Als Glaser sind in Passau erwähnt: 1316 Chunrad, 1378 Jakob, 1453–77 hat R. Fuedrer auch Glasmalerei betrieben, 1498 Jörg, Haus am Graben, 1510 Hans ... auf der Grillnöd zu Hackelberg außerhalb Passau; 1523 Andre Siber, 1537 Lienhard Sunleutner, 1537 Valentin auf der Grillnöd, 1547 Jakob Reisinger und Hans Vischer. Erwähnt mag hier noch werden Hans Tanperger, fürstlicher Glasschneider, nachweislich 1613–1631. Bei seinem Namen steht im Bruderschaftsbuch: magni artificii et ingenii homo.

Bei den Malern waren gleichfalls eingezünftet die Seidennader (Seidensticker, Seidenmaler); davon sind erwähnt: 1491 Gilg Fuchs als Bürger aufgenommen auf Bitten des Bischofs, 1508 Peter . 1530–43 Hans Stelzer (Haus in der Messergasse).

1501 Christof ....

1504 Hans (Rat? Pruckendorfer?)

1510 am 18. Juli wurde die Zunftordnung erneuert und erweitert; als Grund hiefür ist angegeben, daß in den alten Satzungen nicht alle alten Gebräuche aufgenommen waren:

Wir Bürgermeister, Richter und Rat der Stadt Passau bekennen und tun kund allermänniglich, daß für uns in unserem Rat kommen sein unsere Mitbürger, gemeinlich die Meister des erbaren Handwerks der Maler und geben uns zu erkennen: Nachdem etwa männigl. Handwerk hie in der Stadt von gemeinen Nutzens wegen mit guten Ordnungen versehen und sunder sie von langen Jahren (1477) her mit redlicher Ordnung begabt, auch viel guter und löbl. Gewohnheit in ihrem Handwerk bisher gehalten und herbracht hätten, die aber nicht alle mit ausgedrückten Worten also begriffen wären, daraus sich künftiger Unrat begeben möcht, demselben fürzukommen, damit auch ein gemeiner Nutzen, sie und ihr Handwerk und löbl. Zech des hl. Himmelsfürsten Sct. Lucas gefördert und gemehrt würden, beten sie uns mit demütigem Fleiß, Ihnen solch ihre Ordnung, gute Gewohnheit und Gebrauch, wie hernach folgt, zu vergönnen und damit günstlich zu versehen:

1. Von erst so soll ein Jeder, der hier zu Passau nicht Bürger und des Handwerks ein Meister ist, das gemelte Handwerk hier nicht arbeiten, er hab dann des Handwerks Recht und Zunft und an dem Handwerk gelernt als denn des Handwerks Recht ist.

2. Es soll ein jeder Maler oder Schnitzer, der sich ehrbarlich gehalten und sich allhie redlich beheirat und seine Lehrjähr redlich ausgelernt hat und das Urkund seiner Geburt, daß er redlich geboren, darzubringt, in

1) Ostb. Mschft. 1921 S. 240. Die Familie stammt anscheinend aus Ob.-Österreich. 1401 mautet ein Ulrich Kr. von Wels ein Saum Gewand in Passau. Ein Johannes Kr. kommt ohne Angabe des Berufes in Göttweiger Urkunden vor. Die Margaretha Kr., eine geb. Eisengram, wohl Frau des Stef. Kr. hinterläßt zwei Töchter, Ursula und Agnes. Ein Nachfahre dürfte der um 1690 in der Fischergasse behauste Gürtler Karl Kr. sein, ein weiterer der Pfarrer Ignaz Kr., geb. 1780, gest. 1825.

vorbestimmt Handwerk und Zunft aufgenommen werden nach folgender Meinung:

3. So er das Bürgerrecht von uns, einem ersamen Rat erworben hat und nachmals das Handwerk um das Meisterrecht bitt, soll er sich am ersten die Ordnung und Gewohnheit des Handwerks treulich zu halten bewilligen und des ersten Tages, so er aufgenommen wird in die Zunft, 2 Pfd. Pfg., darnach alle Quatember ein halb Pfd. Pfg., in Jahresfrist das alles 4 Pfd. Pfg. Passauer Währung macht, geben und raiten.

4. Er soll auch, wenn ihm die Meister das Handwerk ansagen, den Meistern und ihren Hausfrauen ein Mahl geben treulich und ungefährlich.

5. So aber eines Meisters Sohn oder Tochter auf obgemaltes Handwerk heiraten, so sollten dieselben den ersten Tag ihres Aufnehmens nicht mehr geben denn ein halb Pfd. Pfg. und darnach alle Quatember desselben ersten Jahrs 60 Pfg., macht alles 12 Schilling Pass. Währung. Es soll auch das Mahl den Meistern gegeben werden.

6. Und als oft ein Meister allhier mit Tod abgeht und eine Hausfrau hinter sein verlaßt und dieweil dieselbig ihren Witibstuhl nicht verkehrt, so mag sie sich des Handwerks wohl gebrauchen und mit Gesind arbeiten.

7. Und wo sie alsdann einen Maler oder Schnitzer wiederum ehelich nimmt, derselbig ist nicht mehr schuldig zu geben, denn dem Zechenknecht und dem Schreiber der Zunft ihre Gerechtigkeit, ihrer Jedem 6 Pfg. und auf den Tag, so er sich einkauft, ein Achtel Wein und wenn die Meister das Mahl haben wollen, soll er das auch dazu geben und sonst kein Geld.

8. Auch soll kein Meister keinen Jungen aufnehmen oder dingen, er sei denn ehelich geboren und im Beiwesen eines Zechmeisters und sonst eines Meisters des Handwerks und derselbig Jung soll in die Zech S. Lucas geben 1 Pfd. Wachs.

9. Es soll auch keiner Glaswerk allhier machen noch mit keinem Glaszeug gefördert werden, er sei denn des Handwerks und hier ein Bürger; darum sollen auch die Meister allhie mit dem Lohn zu nehmen von dem Glaswerk ziemlich und gebürlich halten, wo sich aber des Lohnes halber Irrung ergäbe, darum soll ein ersamer Rat allzeit zu entscheiden Macht haben. Es sollen auch die Meister gebunden sein, wo ein Bürger in seinem Haus Glaswerk zu machen begehrt, ihm dasselbig ohne Widerrede zu machen und soll auch keiner, der nicht Bürger ist, nichts entwerfen noch sonst mit Malen fordern.

10. Es soll auch Keiner den anderen an seiner Arbeit keine Irrung noch Einfall tun oder sein Arbeit verletzen; dazu soll auch Keiner dem Andern mit den Gesellen kein Irrung noch Einfall tun noch die Jungen nicht fördern, es sei denn, daß sie sich auf dem Handwerk erbarlich gehalten.

11. Ob auch einig Werkzeug herkäme, das soll Einer dem Andern zu wissen tun, damit getreulich und ungefährlich zu halten.

12. Und es soll auch kein Gesell auf dem Handwerk außerhalb der Werkstatt, wie des Handwerks Gewohnheit ist, nichts arbeiten, es geschehe denn mit seines Meisters, dem er arbeitet, Wissen und Willen. Beschehe es aber, daß ein Meister solch ungewöhnlich Arbeit seinen Gesellen verhänget, so wäre deshalb Meister und Geselle in des Handwerks Strafe verfallen.

13. Auch soll ein jeder Meister nun fortan zu Aufnehmen der Zeche von einer jeden Arbeit, die er in seiner Werkstatt macht, die einen rheinischen Gulden gesteht (kostet), in die Zech ein Pfennig geben; was er aber Arbeit macht, die über 1 Gulden gesteht, es sei wenig oder viel, soll er auch von einem jeden (Gulden) ein Pfennig geben und den nichts verhalten getreulich.

14. Wenn die Meister etwas zu schaffen haben, so oft sich das begibt, es berühre das Handwerk oder die Zech, und so man Einem sagt und anheim ist und kommt nicht, der ist in die Zech verfallen, ein halb Pfd. Wachs.

15. Es soll auch ein jeglicher Meister für sich, seine Hausfrau und Verwandten zu halten verbunden sein, all und jeglich bestimmter Zech S. Lucas als Herkommen und Gewohnheit, wie die mit allen Gottesdiensten und der Ehr Gottes und zu Heil der armen Seelen, Brüdern und Schwestern, fürgenommen und in der Zech gehalten und begriffen sind.

Alles nach Inhalt des bemalten Zechbriefes und Insigel, der über unter Hannsen Egker und Oswald Probst mit unseres Rats Willen und Wissen ausgangen und das dem vorben. Handwerk der Maler sich ihr Ordnung stät und unzerbrochen bleib, haben wir auf ihr demütiges Anrufen und Ersuchen unseren Gunst und Willen auch darzugegeben, gaben auch wissentlich mit Kraft dieses Briefs, wollen und meinen auch ernstlich, daß sie und ihr Nachkommen unverhindert dabei bleiben sollen getreulich und ungeverdt. Das zu einem wahren Urkund geben wir ihnen den Brief unter unserem der Stadt Passau kleinem anhangenden Sekret Insigel versorget, beschehen am Pfingtag vor S. Margarethentag n. Ch. G. 1510.

1510—53. Wolfgang Huber. Über ihn fließt archivalisches Material äußerst spärlich. Er und seine Frau Anna bestätigen 17. Oktober 1539 den Erbrechtsbrief über eine dem Domkapitel gehörige Hofstatt am Graben (jetzt Haus Nr. 2); Huber bedient sich dabei eines Siegels, in dessen Schild

ein steigender Greif steht (Abb. 75). Vom März 1542 ist die Beschwerde der Malerzunft, daß er, obwohl nicht Bürger, doch „Bürgerarbeit" mache; er war nämlich schon unter Bischof Adm. Herzog Ernst (1518) Hofmaler geworden. Auf eine technische Frage scheint sich ein Eintrag im Hofrats-Protokoll zu beziehen vom 26. November 1536: dem Supplik. (Huber) anzeigen, daß S. fürstl. Gnd. Im selbs bey der prob zu sein und die mit den Händen machen zu lassen nit bewilligen kund. Denn S. F. G. die derhinder steckend List zum Teil gnädigs Wissen hat, wo er aber seiner Kunst gerecht zu sein erachte, wird sich dieselbe ohne sein Dartun wohl erzeigen. Sein Todesdatum: 3. Juni 1553 gibt der Grabstein in der Hl. Geistkirche mit der Legende: Der erbar und kunstreich Mann W. H. Bürger und fürstlicher Hofmaler. Über die Zahl und die weiteren Schicksale der nachgelassenen Kinder, die 1556 noch unter Vormundschaft stehen, ist noch nichts weiter bekannt geworden.[1]

Abb. 75. Siegel des Wolfgang Huber v. J. 1539

1514. Hans Rat. Am Mittwoch vor S. Magdalena verkauft die Stadt ihrem Mitbürger H. R. und seinem Sohn Eukarius ein Leibgeding von 20 fl. rh.[2]

1515 wendete sich die Passauer Zunft an die Malerzunft in Prag-Altstadt mit der Bitte um eine Abschrift von deren Satzungen. Der direkte Anlaß hiezu ist nicht bekannt; vermutlich aber sind die Zünftler durch nicht zunftangehörige Maler in ihrem Verdienst beeinträchtigt worden und glaubten in den Prager Satzungen Anhaltspunkte zu finden, um dem entgegentreten zu können. Die gewünschte Abschrift[3] ist dann am Philipp-Jakobstag des gleichen Jahres auch abgeschickt worden; ihre Einleitung besagt:

„Wir Zechmeister und Meister des Handwerks der Maler in der alten Stadt zu Prag wohnhaft tun kund mit diesem Brief vor Allen männiglich, wo er gehört und verlesen wird, daß aus unserem guten Willen und aus Vorhaltung guter Freundschaft großer Gunst zu mehrn aus Begehren der namhaften wohlgehaltenen Zechmeister, Meister und Gesellen des erbarn künstlichen Handwerks der Maler, Inwohner der Stadt Passau, in Sonderheit von Ihnen Botschaft uns zugesandt von wegen unserer gemeinen Rechte geordnet, das unsere Zech mit unserer Bruderschaft brauchen, als dann die Maler, Glaser und Bildschnitzer, alles unsere Vorvordern uns zu gut geordnet haben und die Recht gehalten haben und uns hinter ihnen gelassen; in diesem Brief von wegen guter Freundschaft aus ihrem Begehren der vorgemeldeten Zunft der Maler zu Passau Artikel gründlich aufgeschrieben haben wir lassen."

Die Abschrift ist eine deutsche Übersetzung der tschechisch abgefaßten Prager Ordnung von 1474. Die Passauer Maler haben sich jedoch diese viel umfangreichere Satzung nicht zu eigen gemacht; denn noch in einer Beschwerde von 1542 berufen sie sich auf die wörtlich angeführten Artikel 3 und 4 ihrer alten Ordnung von 1510.

1515. Das Schreiben der Passauer Maler an die Prager Zunft ist unterschrieben von den Meistern Hans .... und Ludwig ....

Gleich München, Landshut und Regensburg war einst auch Passau berühmt wegen zahlreicher Malereien an seinen Privathäusern; aber nur eine einzige urkundliche Notiz von 1518 spricht von einem gemalten Eckhaus im Neumarkt.

1518. Hans Pruckendorfer gestorben; Grabstein in der Johanniskirche. Bilder, die bereits den entwickelten Donaustil zeigen, von 1510 und 14 in Karlsruhe und Wien.[4]

1520—38. Hans Groß, Hofmaler. Weihbischof

1) Vergl. Niederbayer. Monatsschrift 1918, 1 und Monatsschrift f. d. ostbayer. Grenzmarken 1922, 165.

2) STA Nr 6435a Fol. 94.

3 HA Blechkasten 48. — Die ganze Frage ausführlich behandelt bei Neuwirth. Eine Abschrift der Prager Malerordnung in Festschrift des Ver. für Geschichte der Deutschen in Böhmen 1902.

4) Abbildung in „Berühmte Kunststätten" Bd. 60, S. 109.

Bernh. Meurl beurkundet am 9. Febr. 1520, daß er zur Verbesserung des täglichen Chorgottesdienstes im Dom „zween pergamener antiphonarios und zween Psalter“ geschenkt, außerdem mit einer Gilt auf seinem Haus für die Chorschüler ein Licht gestiftet hat. Da H. Gr. als Urkundenzeuge fungiert, darf als sicher angenommen werden, daß er die Codices ausgeschmückt hat, also auch Miniaturmaler war.

1521. Veit Harder gestorben. Die Witwe Katharina verkauft Haus in der Pfaffengasse.

Hier wäre der 1520—30 in Ingolstadt tätige Melchior Feselen einzuschalten, der als „von Passau“ bezeichnet wird und sicher auch dort gelernt hat. Der Familienname ist aber bisher in Passau noch nicht urkundlich nachgewiesen, dagegen in Freyung im bayerischen Wald, das damals zum Fürstbistum Passau gehörte.

In diese Jahre fällt auch die Tätigkeit des Steinbildhauers Jörg Gartner. Geboren ist er wohl schon um 1480, denn 20. April 1520 siegelt er schon mit eigenem Wappen.[1] Seiner 1514 verstorbenen Frau Anna fertigte er einen heute in der Johanniskirche befindlichen Grabstein; da auf diesem auch noch das Todesjahr 1532 seiner Tochter Katharina verzeichnet ist, die Legende zu seinem eigenen Namen aber fehlt, müßte er noch über dieses Jahr hinaus gelebt haben, aber ohne Leibeserben gestorben sein; Arbeiten aus seiner Werkstätte sind bisher bloß bis 1521 nachweislich.

1526. Dez. klagt der ehemalige Münzmeister Thenn gegen den Maler Hans Holiß, jetzt in Straubing (also vorher in Passau), dem er eine Tafel angepfriemt hat. Da der Maler ausführt, daß hiefür bloß 80 fl. verdingt waren, kann von ihm nicht mehr (besseres) verlangt werden. Dieser reiche Thenn scheint ein etwas einrissiger Herr gewesen zu sein, der Künstlern gerne am Lohne abzwackte; auch die Witwe des Bildhauers Pirkmaier muß um das Geld für den Grabstein seiner Frau klagen.

1537. Hans Reichl, Maler, Bildschnitzer und Glaser. Es soll mit der Zunft verhandelt werden, daß sie ihm gütlich bewilligen noch einen zweiten Knecht zu seinem Handwerk aufzunehmen.[2]

1537—40 Hans Preiting, Maler und Glaser. Sollte sein Handwerk erst betreiben, wenn er die Gebühr für die Gerechtigkeit bezahlt habe. Klage, daß er vor dem Termin „geschmelzte Arbeit in Glaswerk“ gemacht hat.

1538—53 Oswald Puxbaumer, kauft 1538 Haus am Hundsbüchel vom Kloster Nikola, 1553 wegen Ungehorsam zu Gefängnis bei Wasser und Brot verurteilt. Angehörige der Familie schon 1460 in P. genannt.

1540 Hans Schielling (Schillinger), Malergeselle, klagt gegen Wolfg. Huber um eine Geldschuld (Lohn?).

1548—52 Hans Hueber. Soll 1548 in die Zunft aufgenommen werden. 31. August äußert sich die Zunft: Kann kommen, aber wenn er ihnen beschwerlich fällt, soll er wieder gen Hof gehen. 3. September strenger Befehl ihn im Handwerk zu fördern.

1551 Leonhard und Hans . . . (Abent?), die Gebrüder.

1551 Andre Swab, Kartenmaler.

1552 24. Januar Sebastian Keller ist als „friedlicher junger Mann“ auf Befehl des Bischofs in die Zunft aufzunehmen.

1553 Oswald Tätenberger.

1574—1603 Leonhart Abent, Hofmaler, Kupferstecher. Unterschrift auf einem Kupferstich mit der Ansicht von Passau. Haus (Wert 400 fl.) beim Residenzplatz, seit 1591 600 fl.

1) Vergl. Niederbayer. Monatsschrift 1919, 153. Die Familie scheint aus Osterreich in Passau eingewandert zu sein: 1257 Conrad G., Richter in Wien. — 1376 ebenda ein Conrad G. 1356 Albrecht G., Haus in der Innstadt zu Passau. — 1457 kauft Conrad G. Pfannhauser in Hallstadt um 56 Pfund Pfg. ein Leibgeding von der Stadt P. — 1460 schwört da ein Pankraz G. aus dem Lande ob der Enns Urfehde. — 1458 wird Leonhard G. Zimmermann Bürger von P. durch Heirat der Witwe Jung. — 1495 Valentin G. Diener und Anwalt des Hans Rottaler zu P. 1539 Leonhard G. Gerichtsdiener in der Innstadt.

2) KA. Hofr. Protokolle.

Einlage in den „Salzstadel“, 1595 versteuert er 1000 fl. Vermögen. 1600 Eintritt in die Wag-Bruderschaft. 1603 ist er gestorben. Im gleichen Jahre versteuert seine Witwe Richilla ein Vermögen von 640 fl., darunter noch für 10 fl. Farben ihres verstorbenen Mannes; 1607 zahlt sie Umgeld für 13 Eimer Wein.

1579 Christof Frisch, Kartenmaler.

1584 20. Februar wird eine Supplikation (unbekannten Inhalts) des Nürnberger Malers Gabriel Glockenton vom Hofrat abgewiesen.

Wegen der Art seiner Landschaftsmalerei wird man annehmen dürfen, daß auch Hans Thonauer,[1] welcher von 1588 an die Ansichten bayrischer Städte im Antiquarium der Münchener Residenz gemalt hat, mit der Passauer Schule in Zusammenhang steht.

1593–95 Thomann Riemair, Kartenmaler und -macher.

1607 Pankraz Reischl.

1615–46 Kaspar Diefstetter, ein Angehöriger der bekannten in Passau und München ansässigen Schwertschmiedfamilie. Vielleicht ist er der Meister des 1641 entstandenen Altarblattes in St. Korona bei Passau;[2] jedenfalls zeigt das Bild die lange Fortdauer und das Ausklingen des Donaustiles. 1614 ließ Bischof Leopold eine allgemeine Untersuchung anstellen über die gesamte Handwerkspolizei; für die Maler- und Glaserzunft ergab diese, daß sie ihre alten Freiheiten schon lange nicht mehr hatte bestätigen lassen und daß auch kein Meisterstück verlangt wird. Wer nicht Meistersohn ist oder ins Handwerk heiratet, also der „Ausländer“ zahlt bei Verleihung des Meisterrechtes 4 Fl. und gibt ein Mahl, das dann 1618 abgeschafft wird. Darin bekundet sich, daß nicht bloß stilistisch die mittelalterliche Kunst zu Ende war, sondern daß man auch mit den wirtschaftlich-sozialen Formen gebrochen hatte, die z. T. deren Blüte mit veranlaßt hatten. Die Zunft wird jetzt zur Versorgungsanstalt für mittelmäßige Kräfte, denen das Genie des freien Künstlers sich gegenüberstellt. Als nach dem großen Stadtbrand von 1662 die Kirchen und Paläste in schwerem Barockstil von italienischen Künstlern wieder hergestellt wurden, holte man auch die Maler der Decken- und Altarbilder von auswärts; in Passau selbst kommt daher in der Folgezeit kein bedeutendes einheimisches Malertalent mehr zur Entwicklung.

1) Die Th(D)onauer sind mehrfach in Passau vertreten: 1466 Lienhard, 1495 Andre, 1508—22 Lienhard, 1551 Hans. Ein Hans D. kommt aus München zum P. Schützenfest 1555. Vgl. übrigens Ostbayer. Monatsschrift 1922, 44.

2) Kunstdenkmäler Bayerns, Bez.-Amt Passau S. 155.

AXEL SJÖBLOM / EIN SPÄTGOTISCHES GEMÄLDE DER ULMER SCHULE IM NATIONALMUSEUM ZU STOCKHOLM

Das hier veröffentlichte Gemälde (Abb. 76), das sich im Besitze des Nationalmuseums (Kat. Nr. 298) in Stockholm befindet, erweckt mehr durch dekorative Farbenwirkung als durch die Formengebung einen starken und monumentalen Eindruck. Das Bild (1,72 m hoch, 1,15 m breit) wird im Museumskatalog der Werkstatt Wolgemuts zugeschrieben. Diese Bezeichnung ist offensichtlich falsch, denn die Formengebung der Gestalten weist einen ganz anderen Charakter auf. Einen so langgestreckten Körper wie den des Christus, der auf den Knieen der Madonna ruht, hat Wolgemut niemals ausgeführt, auch nie eine Gestalt wie die des links stehenden Joseph von Arimathia. In keinem einzigen Detail erkennt man die Handschrift Wolgemuts. Die hellen, nicht ganz gesättigten Farben weisen dagegen nach Schwaben. Dieser Hinweis wird durch die auf dem Bilde befindlichen Wappen bestätigt. Das Wappen rechts ist das der früher in Ulm so einflußreichen Patrizierfamilie Ehinger, das links das der Ulmer Familie Lieber. Herr Stadtpfarrer Rieber in Ulm ist mir mit seinen großen genealogischen Kenntnissen behilflich gewesen, die Namen der Stifterfiguren auf Grund dieser Wappen festzustellen. Aus der Zeit, in der dieses Gemälde aus stilkritischen Gründen entstanden sein muß (neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts), bestand nur eine einzige Verbindung zwischen diesen beiden Familien. Diese Verbindung ist erwähnt in zwei Urkunden, die sich im Stadtarchiv in Ulm befinden. Die hierauf bezüglichen Stellen füge ich in Abschrift bei.

1) In Personalien Ehinger:

„1515 beurkundet Jos. Ehinger, Licentiat der Rechte, von Rom aus, daß Magdalena Ehinger, Sebastian Liebers Witwe, an den von weiland Walter Ehinger von Bamberg selig gestiftete und jetzt von dem Priester Adam Gassenmayer in seinem Namen versehene Pfründe und Kaplanei zu den Predigern in Ulm einen halben Gulden Jahreszins gestiftet hat."

2) In „Einkommen des Gotteshauses zu den Predigern beim Spital" (S. A. 28 fol. Seite 195—196): „Ulm, 1514 Donnerstag nach St. Lucientag. Ulricus Kollin und der Konvent des Gotteshauses der Prediger zu Ulm, Costnitzer Bistums, urkunden, daß die ehrsame Witwe und tugendreiche Frau Magdalena Ehingerin, Bürgerin zu Ulm, Gott zu Ehren und zu ihres Hauswirts, Sebastian Liebers selig und beider Kinder Seelen Trost einen Jahrtag im Gotteshause der Prediger gestiftet auf unserer lieben Frauen Lichtmeß und daran 60 Gulden rheinisch Ulmer Stadtwährung gezahlt hat, die um zwei Eßlinger Eimer ewiger Weingült angelegt worden. Sie versprechen ihr für und für auf Mariae Lichtmeß, acht Tage vor oder nach, ihren, ihres Mannes selig und ihrer beider Kinder Jahrtag zu begehen, abends mit einer gesungenen Vigili und morgens einem gesungenen Seelamt und sieben gesprochenen Messen von den Vätern aus unserem Konvent, dazu vier Rauchkerzen, die von ungefähr 4 Pf. Wachs seien und $^1/_2$ Pf. Opfer (?). Sie sollen auch da zu dem Kaplan der Ehinger genannt Östreicher, zur Zeit Herrn Jodocus Ehinger, berufen und ihm stiftgemäß $^1/_2$ Gulden Zins geben, der dann sechs andere Priester, darunter die anderen Ehingerkapläne bestellen soll, daß sie bei Vigili und Röchin seien und tags darauf Messe lesen. Dafür soll der Ehingerkaplan jedem der zwei anderen Kapläne 4 Kreuzer und den anderen je 1 Böhmisch geben und die

Stockholm, Nationalmuseum

Nadelholz: 172 × 115

Abb. 76. Beweinung Christi

restlich 6 Kreuzer behalten. Der Jahrgang soll acht Tage vorher von der Kanzel verkündigt und den lebendigen Kindern angezeigt werden. Alles bei 2 Gulden Golds Pein an den Kaplan."

Hieraus geht mit aller Deutlichkeit hervor, daß die Stifterfiguren auf dem Gemälde Sebastian Lieber und Magdalena Ehinger vorstellen. Es gibt aber um 1491 zwei Lieber mit dem Namen Sebastian. Der eine von ihnen starb jedoch schon 1491, und es ist kaum anzunehmen, daß Magdalena Ehinger im Jahre 1514, also 23 Jahre nach dem Tode ihres Mannes eine Messe für ihn gestiftet haben soll. Dagegen kommt der andere Sebastian Lieber eher in Frage, ein Bruderssohn des 1491 verstorbenen Sebastian. An anderer Stelle geht hervor, daß dieser um 1490 herum schon erwachsen gewesen sein muß und infolgedessen schon 1515 oder einige Jahre vorher verstorben sein kann.

Bedeutend schwerer stellt sich die Frage nach dem Meister. Die obengenannten archivalischen Tatsachen geben natürlich einen gewissen Anhaltspunkt. Es ist anzunehmen, daß Sebastian Lieber und seine Frau das Gemälde möglicherweise dem Predigerkloster in Ulm oder einem anderen Kloster, etwa Elchingen, mit dem sie ebenfalls in Verbindung standen, gestiftet haben. Es wäre deshalb wichtig, Urkunden über diese Klöster zu finden. Ob solche vorhanden sind, ist bis jetzt ungewiß. Die Zeit meines Aufenthaltes in Ulm war zu kurz, um eingehendere Archivforschungen zu machen. Es wäre aber von großer Bedeutung für das Nationalmuseum in Stockholm und vielleicht noch mehr für die Schwäbische Kunstforschung, wenn Archivforschungen in der hier angegebenen Richtung an Ort und Stelle gemacht werden könnten.

Die stilkritische Untersuchung ergibt, daß der Künstler mit Martin Schongauer sehr vertraut gewesen sein muß. Die Komposition ist die geschlossene Schongauers und gewisse Einzelheiten sind sogar direkte Nachbildungen. So sind zum Beispiel der obere Teil des Christuskörpers und der herabhängende Arm nach Schongauers „Grablegung", und ebenso findet man die Johannesfigur auf dem Stich „Der Tod der Maria". Die Zeichnung der Augenbrauen und Augendeckel, der Charakter der Hände und die Art des Greifens, die Faltenbehandlung, sowie die Formation der Klippen im Hintergrund beweisen deutlich ein eingehendes Studium von Schongauers Stichen. In dieser Beziehung geht der unbekannte Ulmer Meister bedeutend weiter als Jörg Stocker, welcher ebenfalls in nahem Verhältnis zu Schongauer steht. Auch er hat in seiner „Grablegung" auf dem Hochaltar in Oberstadion Schongauers Stich mit demselben Motiv zum Vorbild gewählt. Von Jörg Stocker unterscheidet sich unser unbekannter Ulmer Meister jedoch durch eine bedeutend kräftigere, an einigen Stellen sogar plumpere, aber ausdrucksvollere Form.

Es ist mein Wunsch, durch die Publikation dieses Bildes das Studienmaterial für Forschungen zur Geschichte der Schwäbischen Malerei zu erweitern, die, wie mir scheint, dem Historiker noch ein recht weites Arbeitsfeld bietet; denn viel liegt noch ungetan.

Der Verfasser ist bereit, weitere Aufschlüsse über das Bild zu geben, und nimmt mit Dank jede Mitteilung entgegen, die geeignet ist, den Meister des Bildes zu identifizieren.

Der Mair von Landshut hat für seinen Nachruhm gesorgt. Als einziger altdeutscher Stecher hat er nicht unterlassen, fast seine sämtlichen Stiche, die Bartsch und Passavant zusammenstellten und von denen gegen zwanzig erhalten sind, mit seinem vollen Namen zu signieren. So konnte seinen Arbeiten trotz ihrer mäßigen Qualität das Interesse nicht fehlen, umsomehr, als ein eigenartiges, fahriges Temperament zu Betrachtungen über den Stammescharakter des Bayern aufforderte. Trotzdem will sich sein Bild noch nicht so recht zusammenfügen. 1492, 1499 und 1514 wird er als Hofmaler der Herzoge von Bayern-Landshut erwähnt. Zwischen hinein muß er aber auch in München tätig gewesen sein. Das Oeuvre wird bereichert durch zwei signierte Zeichnungen: ein eigenartiges Helldunkelblatt der Albertina[1] und eine Himmelfahrt Magdalenens in München.[2] Nachdem schon Dörnhöffer das Abendmahl (1495) in der Freisinger Domsakristei mit ihm in Verbindung gebracht und Buchheit einen Anteil des Mair an den Altären des Jan Pollack vermutet hatte, gelang es H. Voß durch glückliche Funde unsere Vorstellung von seiner malerischen Art zu erweitern.[3] Im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand finden sich zwei Täfelchen mit Darstellungen aus der Legende des hl. Andreas[4] und in Trient eine Darstellung Christi,[5] die stilkritisch überzeugend dem graphischen Oeuvre angeschlossen werden konnten. — Es mag auffallend sein, daß gerade die Gemälde nicht signiert sind. Doch ist vielleicht folgendes eine Erklärung: der Name des Künstlers eines Andachtsbildes war wohl meist wie dem Auftraggeber so auch der Gemeinde bekannt. Eine Signatur war daher überflüssig, umsomehr, als sie ein Fremder damals noch nicht so ungescheut wie wir Heutige auf einer Altartafel gesucht hätte.

Ein kleines Tafelbild und einige Zeichnungen seien heute dem Werk des Mair von Landshut angefügt. Diese neuen Zuschreibungen sind vielleicht geeignet, unsere Anschauung von der Kunst des eigenartigen Meisters etwas deutlicher zu machen. Doch ist damit das letzte Wort über den Mair noch lange nicht gesprochen. Seine erzählungsfreudige, gut beobachtende, in der Komposition oft etwas ungelenke, doch immer interessante Art läßt ganz auf einen unbekümmert und keck zupackenden Autodidakten, dem Formprobleme wenig Sorgen machten, schließen. Es scheint mir nicht ausgeschlossen zu sein, daß er einmal im Tirol sich aufgehalten hatte; wenigstens ist beachtenswert, daß die drei von Voß bekannt gemachten Bilder sich jenseits der Alpen befinden. Und es ist wenig wahrscheinlich, daß das Bild in Trient auswärts erworben wurde. Auch das überraschend frühe Auftreten von Renaissance-Ornamenten, z. B. Medaillons (in Trient 1502) und antikisierenden Pfeilern unterstützt diese Annahme. Allerlei fremde Einflüsse nimmt der Meister willig auf. Stiche des Meckenem sind seinen Arbeiten vielleicht mehr als artverwandt, und die Anklänge in Komposition und Typen des Trientiner Bildes an die entsprechende Darstellung auf dem Freiburger Kreuzigungsaltar des Hausbuchmeisters scheinen auch mehr als zufällig zu sein. Der Mair hat Teil an der putzigen

1) Schönbrunner Meder: Alb. Publ. No. 146. 215×160 mm.
2) Bruckmann Phot. No. 101. 130×90 mm.
3) Zeitschr. f. bild. Kunst 1908, S. 282.
4) Kat. von 1920 No. 444 und 445. Unter scuola tedesca.
5) Archiv f. Kunstgeschichte. Tafel 138.

Wien. Gemäldegalerie

Holz: 40,8 × 17,8

Abb. 77. Der hl. Matthäus

Beweglichkeit des verspäteten Meckenem und an der malerischen Art des in die Zukunft weisenden Hausbuchmeisters.

Der kleinen Zahl von Tafelgemälden kann ein kleines, farbig kostbares Bildchen angefügt werden, ein hl. Matthäus (Abb. 77), der kürzlich aus dem Berliner Kunsthandel in das Wiener Museum gelangte.[1] Im Dämmerlicht einer der engen Nischen, in die der Mair seine Menschen so gerne einzuschachteln liebte, steht der lesende Heilige, den Harnisch vom weiten Mantel umhüllt, die Hellebarde an die Seite gelehnt. Der Zusammenhang mit dem Mair ist greifbar: die Architektur zeigt das seltsam krause, unorganische Gemisch aus Renaissance-Elementen und ungezügelt wuchernder Spätgotik. Vor italianisierenden, massiven Pfeilern, die durch unruhig bewegtes, barock verschlungenes Rankenwerk verbunden sind, hocken auf dünnen, abgeknickten Stäben zwei der skurrilen Menschlein in verschnörkelter Stellung (hier als Grisaillen gedacht), die fast alle Arbeiten des Landshuters wie behende Heinzelmännchen beleben. Das Bildchen ist farbig merkwürdig fein und eigen. Aus dem bräunlichgrauen, ins olivgrün spielenden Schatten der Nische, der den Heiligen weich umfängt, leuchten das dunkle Rotbraun des Mantels, das helle Buch, der flammende Bart und die goldenen Säume. Es ist ein Kabinettsstück, das verstehen läßt, wieso der Mair vom Hofe als Porträtmaler herangezogen wurde.

In Venedig findet sich eine Zeichnung, die mit dem Wiener Bild verwandt ist (Abb. 78). Ein Mann, einen Stab schräg haltend, in ähnlicher Stellung und Drapierung. Die durchgehenden, langen Faltenkurven, die den Gewändern der Mair'schen Menschen etwas steif Blechernes geben, fehlen auch hier nicht. — (Bei Rueland Frueauf trifft man ähnliche lange, ornamentale Faltenzüge; seine Regensburger Bilder zeigen jene übertriebene Beweglichkeit, die für den Mair charakteristisch ist.) — Und wieder fällt die Eigenart auf, aus dem dunklen Grund die

Venedig

Abb. 78. Schreitender Mann mit Stab und Buch

Form durch helle Lichtlinien herauszuholen. Die etwas ungeschickt kreuzliegenden, kratzigen Striche vermögen kaum einen plastischen Eindruck zu vermitteln, verleihen der Zeichnung aber einen eigentümlichen, malerischen Reiz. Die dünnfingrigen, knorrigen Hände kommen

1) In Wien wurden dem Bilde Anstückungen, die auch auf unserer Abbildung zu erkennen sind, abgenommen, so daß es jetzt schmaler und an den oberen Ecken abgeschrägt ist. Vgl. dazu Kat. der Wiener Neuerwerb. 1924 Nr. 11.

ganz gleich auch auf anderen Zeichnungen vor und in den krausen Linien des Bartes macht sich ein Verständnis für das Stoffliche bemerkbar, das auch beim Wiener Gemälde auffallen muß.

Dieser selbe Mann findet sich als hl. Joseph wieder auf einer eigenartigen Darstellung im Tempel in Privatbesitz (Abb. 79). (Feder weißgehöht auf blau, 205 : 150 mm.) Die weibliche Gestalt hinter Maria erinnert stark an die Frau des „gotischen Hauses", so daß angesichts der sonstigen stilistischen Haltung eine Datierung um 1500 wahrscheinlich ist. Im merkwürdig verschachtelten Gebilde dieses Tempels ist das Bestreben zu erkennen, dem eigentümlichen Charakter einer Synagoge gerecht zu werden. Ohne Kenntnis der Perspektive, mehr spielerisch und gefühlsmäßig wird so ein phantastischer Bau errichtet. Durch das Zusammenwirken von drei Tönen: dem Blau des Grundes, der schwarzen Tusche und den reichlich verwendeten Lichtern wird das Blatt zu glücklichem Effekt gebracht. Es scheint, als ob die Zeichnung nicht ganz zu Ende geführt worden sei, wodurch ein Einblick in die Arbeitsweise ermöglicht wird. Zuerst wird das Ganze mit schwarzer Feder leicht skizziert, nachher alles mit kräftigeren weißen und schwarzen Strichen sorgfältiger übergangen. Der Gedanke, es sei an Umsetzung in Kupferstich gedacht, liegt hier besonders nahe; man beachte daraufhin die gleichmäßigen Kreuzlagen im Hintergrund.

In die gleiche Zeit etwa mag die Zeichnung eines stehenden, vollgeharnischten Fahnenträgers im Louvre (Abb. 80) fallen. Eine spröde, zierliche Eleganz kennzeichnet diesen unsicher auftretenden, spätgotischen Ritter, dessen schmächtiger Körper unter dem prächtigen, durch geschickt aufgesetzte Lichter zu bester Wirkung gebrachten Harnisch kaum zu atmen vermag. Zag faßt er das dünne Stänglein, um das sich in ornamentalem Schnörkel das schmale Fähnlein windet. Keck ausfahrende Federn, die ausladend in die Hüfte gestemmte, zugleich das zerbrechliche Schwert fassende Linke, bereichern die lebhafte Silhouette, die dennoch den Eindruck des Steifen, Eckigen hinterläßt. In dieser spielerischen Eleganz ist das Ideal jener „letzten Ritter" verkörpert. Verwandte hat dieser Gewappnete in einer Zeichnung der ehemaligen Sammlung Lanna (Alb. Publ. No. 1325) und dem Schildhalter auf Meckenems Stich G 312. Auf fast allen Arbeiten des Mair wird man Gestalten ähnlichen Formcharakters finden. Man vergleiche neben den Gemälden besonders die Stiche B 4, B 6 und B 10. Typisch für seinen Stil sind die dünnen, lockeren Striche, die sich in unbestimmten und unplastischen Kreuzlagen überschneiden. Sie vermögen nicht den Körper aus der Fläche herauszuwölben.

In drei durch Maße, Charakter und Technik (Feder weiß gehöht auf blaugrau) zusammengehörigen Blättern scheinen sich Vorzeichnungen für eine gestochene Passion erhalten zu haben: eine Entkleidung Christi in Berlin [1] (Abb. 81) zeigt die schon bekannte Strichführung nun in einer mehrfigurigen Komposition angewendet. Zusammen mit der übertriebenen Beweglichkeit der Figürchen macht sie den eigenartigen Reiz dieser Zeichnungen aus. Die merkwürdige Unräumlichkeit läßt die Szene trotz eines deutlichen Bestrebens, der „Wirklichkeit" gerecht zu werden, unwirklich und unrealistisch erscheinen. Hier an der Schwelle der neuen Zeit ist noch einmal die Bindung des Mittelalters wirksam: der Wille zum Bild ist schon da, lange ehe das Gewollte seine Form erhält. Das bewirkt die auffallend gezwungene „literarische" Gesamthaltung dieser Blätter.

Das zweite erhaltene Blatt dieser Serie, eine Dornenkrönung (Abb. 82), befindet sich im Leipziger Kupferstichkabinett (141 : 190 mm). Verhältnismäßig sehr bescheiden begnügt sich der Mair hier mit drei Figuren. Er geht dabei völlig auf interessante Stellungen und auf ornamentale Flächendekoration aus. Stilistisch geht dieses Blatt gut mit der signierten Himmelfahrt Magdalenens in München zusammen. Die Architektur findet in den Stichen zahlreiche Parallelen.

Das dritte Blatt dieser Reihe, die Leipziger Kreuzigung (Abb. 83), ist das gelungenste. In übersichtlichem Rund sind die zehn Figuren um das Kreuz

1) Berliner Handzeichnungskatalog Nr. 1052, 150×105 mm.

Privatbesitz

Abb. 79. Darstellung im Tempel

Paris, Louvre

Abb. 80. Ritter mit Fähnlein

Berlin, Kupferstichkabinett

15 · 10.5

Abb. 81. Entkleidung Christi

Leipzig, Kupferstichkabinett 14,1×10

Abb. 82. Dornenkrönung

Leipzig, Kupferstichkabinett

Abb. 83. Kreuzigung Christi

gruppiert. Nach hinten öffnet sich die Szene in eine hügelige Landschaft mit einer Stadt an einem See. Das Blatt wirkt durch die starke Verwendung von höhendem Weiß etwas unruhig und flackerig, ohne aber dramatische Schwere zu erreichen.

Die Entkleidung Christi und die Kreuzigung sind zum Zweck der Vervielfältigung (durch den Stich?) später (?) durchstochen worden. — Die beiden Leipziger Zeichnungen gelangten als Vermächtnis Dörrien 1858 ins dortige Kupferstichkabinett. Gesammelt wurden sie zu Anfang des vergangenen Jahrhunderts von dessen Verwandten Dr. Gehlers. (Frdl. Mitt. der Direktion.) Sie galten bisher als „bayrisch um 1500".

Es ist nicht daran zu zweifeln, daß mit der Zeit noch weitere Zeichnungen des Mair von Landshut bekannt werden, die teils wegen ihrer mäßigen Qualität in die großen Galeriewerke nicht aufgenommen wurden. Dem mustergültigen Katalog der Berliner Handzeichnungen verdankt man den Hinweis auf einige andere Blätter. Als sichere Arbeiten des Mair erscheinen mir dort der Marientod Nr. 775, Abb. Taf. 129, 320 : 165 mm, ein interessanter, mit Deckfarben leicht lavierter Entwurf für einen Altarflügel auf grünem Grund und doch wohl auch die stehende Verkündigungsmadonna Nr. 4407, Abb. Taf. 128 (dort als schwäbisch um 1490). — Ein interessantes Problem wirft der erwähnte Katalog dann auf,[1] indem er die seltene Darstellung des auf dem Kreuz sitzenden, trauernden Christus mit dem Mair in Verbindung bringt. Sie ist trotz offensichtlicher Verschiedenheiten von den bisher aufgezeigten Zeichnungen innerlich und in Technik und Strichführung ihm doch so verwandt, daß sie nur schwer davon zu trennen ist. Das Blatt ist beweglicher, skizzenhafter als die andern. Die beiden Wappenschilde unten deuten auf einen höfischen Auftrag. Ich glaube, daß wir es hier, während die bis jetzt erwähnten Zeichnungen Entwürfe für den Kupferstich zu sein scheinen, wie bei dem Berliner Marientod mit einer Studie für ein Gemälde zu tun haben. Darauf deutet neben der Komposition die Aquarellierung des Blattes. Damit zusammenzugehen scheint die Münchener Ecce Homo-Darstellung (Bruckmann Nr. 4, 300 : 210 mm). Die Gesichter sind getönt; links hinten ist die Studie unvollendet. Der Zusammenhang mit den Gemälden des Mair ist hier besonders eng.

Zum Schluß sei hier noch auf eine interessante Frage hingewiesen. Unter den Handzeichnungen des Louvre liegt ein koloriertes, so viel ich sehe, noch nicht erwähntes[2] Exemplar des „Gotischen Hauses", des sehr seltenen Mair'schen Stiches B VI, S. 370 Nr. 17, von dem es die sehr verbreitete, „betrügliche Kopie" gibt.[3] Es weist so interessante Abweichungen von dem hier zum Vergleich herangezogenen Exemplar der Albertina auf, daß daran die Frage der Kolorierung der Stiche Mairs aufgeworfen werden kann. Mit der Schwarzweißwirkung nicht zufrieden ist die Mehrzahl der Stiche koloriert (besonders schön das Frankfurter Exemplar der Simson- und Dalila-Darstellung), ähnlich wie ja, in Verkennung ihrer Eigenwirkung, auch Holzschnitte noch lange hinaus farbig illuminiert wurden. Als einer der wenigen undatierten Stiche trägt das Gotische Haus keine Jahrzahl. Dagegen zeigt das Pariser Exemplar rechts unten, ganz so wie es sonst meist der Fall ist, das aufgemalte Datum 1499. Die ganze sehr wirkungsvolle Kolorierung mit Weiß, Gelb, Rot und Schwarz (man beachte die gekanteten Säulen und den geschwärzten Grund in Paris) trägt so sehr das Gepräge eingehendsten Verständnisses, daß nur der Mair selbst als Autor in Frage kommen kann, und es scheint fast, als ob schon von Anfang damit gerechnet worden sei (man achte auf die Haare des Jünglings in Wien).

In der merkwürdigen Erscheinung des Mair von Landshut lebt sich die letzte verwilderte Spätgotik in drastischer Weise aus. Er ist einer von denen, die die neue Zeit noch sahen, ihren Problemen aber nur in mißverständlicher Weise gerecht zu werden vermochten.

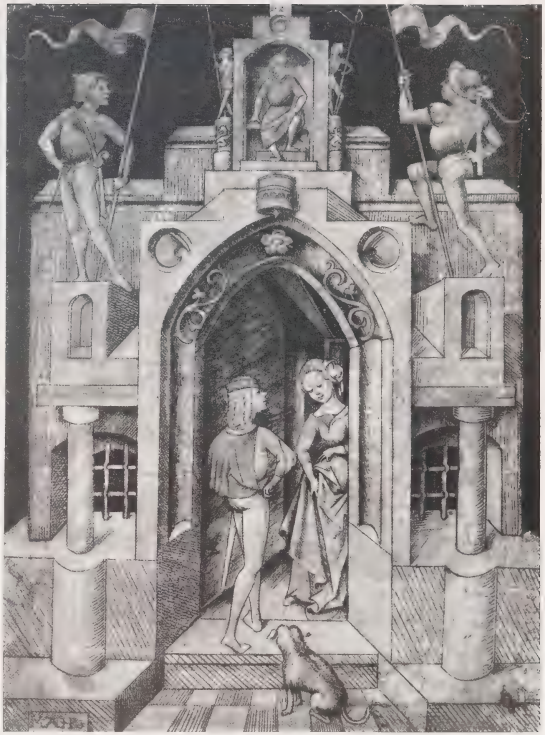
1) Berliner Handzeichnungskat. Nr. 1056, 275 : 200, Abb. Taf. 128.

2) Der Freundlichkeit von hch. Rat Lehrs danke ich den Hinweis, daß er das Pariser Exemplar bereits im Rep. für Kunstwiss. XVI, S. 338,1 kurz erwähnte und daß er in bezug auf die eigenhändige Kolorierung der gleichen Ansicht ist.

3) Vergl. darüber Lehrs im Rep. f. Kunstwiss. 1889, S. 33.

Paris, Louvre

Abb. 84. Das „gotische Haus"



Wien, Albertina

Abb. 85. Das „gotische Haus"

FRIEDRICH H. HOFMANN / DER GOTISCHE TANZSAAL IN DER „NEUVESTE“

EIN BEITRAG ZUR BAUGESCHICHTE DER MÜNCHENER RESIDENZ

Man kennt den 1500 datierten Stich mit dem Tanzfest vom Meister M. Z.; hat sich auch schon gelegentlich mit Persönlichkeiten und Ort der Darstellung beschäftigt. (Abb. 86.)

Die beiden Hauptpersonen des Bildes, das im Erker sitzende Fürstenpaar, waren nicht schwierig festzustellen. Auf den Münchener Herzog Albrecht IV. und seine Gemahlin Kunigunde von Österreich wies die Jahreszahl 1500 und die Tatsache, daß man die Künstlersignatur ohne Zwang mit dem Münchener Goldschmied und Kupferstecher Matthäus Zaisinger (Zasinger) in Verbindung bringen konnte.[1]

Porträtzüge sind tatsächlich unverkennbar. Man braucht nur, um sich die Feststellung möglichst zu erleichtern, Zimmermanns auf ältere Vorlagen zurückgehende Porträtstiche der beiden Fürstlichkeiten daneben zu halten.[2] (Vgl. Abb. 88 und 89.) Allerdings sind beide Personen hier bereits in höherem Lebensalter abgebildet.

Es lag nun auch nahe, nach Art der ganzen Darstellung zu vermuten, daß der Raum, in dem sich die beiden porträtierten Fürstlichkeiten mit ihrem Hofstaat befinden, nicht frei erfunden, sondern einer tatsächlich einmal vorhanden gewesenen Örtlichkeit nachgebildet ist. Da nun der Saal einen Erker besitzt, hat man kurz entschlossen in erster Linie an den „alten Hof“ gedacht, wo bekanntlich am Westtrakt neben dem Torturm ein gotischer Erker angebracht ist. Aber dieser Erker ist fünfseitig und viel zu klein, um den großen Spieltisch und zwei daneben sitzende Personen aufzunehmen. Zudem wäre von diesem Erker aus eine Aussicht auf belebte Straßenzeilen durch die in kurzer Entfernung gegenüberliegende St. Lorenzkirche unmöglich gewesen. Auch geht der Blick auf dem Stich nicht, wie es beim Erker des Altenhofes der Fall sein müßte, aus der Stadt heraus, sondern er geht ganz offensichtlich in die Stadt hinein.

Besser schneiden diejenigen ab, die aufs Geratewohl auf die „Neuveste“ rieten, jene um 1385 in der Nordostecke der Stadtbefestigung errichtete neue Burg der Münchener Herzoge, aus der durch An- und Umbauten im Laufe der Jahrhunderte die jetzige Residenz geworden ist. Eigentlich verstand sich diese Deutung von selbst, denn wenn der Herzog ein Tanzfest gibt, dem er selbst mit seiner Gemahlin beiwohnt, wird er es wohl nirgends anders als in seiner Residenz getan haben. Aber irgend einen bestimmten Ort innerhalb des heutigen Residenzkomplexes wußte bisher niemand anzugeben.

Geht man nun aber von der Annahme aus, daß die Darstellung wirklich einen Raum in der „Neuveste“ wiedergibt, so könnte jedenfalls nur ein nach Süden gerichteter Gebäudeteil in Frage kommen, da doch der Ausblick mit der Anlage der Stadt und mit dem Lauf der Straßen in Verbindung gebracht werden muß.

Dies ist in der Tat möglich: ungefähr dort, wo jetzt der sog. Apotheken-Pavillon der Residenz steht, erhob sich zur Zeit Herzog Albrechts IV.

1) Für diese Annahme dürfte jetzt erst der Beweis erbracht sein, seit feststeht, daß Matthäus Zaisinger schon 1508 als Goldschmied in München erwähnt wird und hier etwa von 1520 ab in der herzoglichen Münze angestellt war. (Vgl. Max Frankenburger, Die Altmünchener Goldschmiede und ihre Kunst, München 1912, S. 58 ff. Dazu auch Georg Leidinger, Studien zum Turnierbuch Herzogs Wilhelm IV. von Bayern; Altbayerische Monatsschrift, Jahrg. 12, München 1913/14, Seite 110.)

2) Joseph Anton Zimmermann, Series imaginum augustae domus Bojicae, München 1773. Die Originale der Bildnisse (von Barthel Beham) befinden sich in Schleißheim.

Abb. 86. Tanzfest am Hofe des Herzogs Albrecht IV. von Bayern in München
Stich von Matthäus Zaisinger 1500

Abb. 87. Ausblick vom Erker des Tanzsaales auf die Stadt (Ausschnitt)

Abb. 88. Herzog Albrecht IV. von Bayern
1465—1508

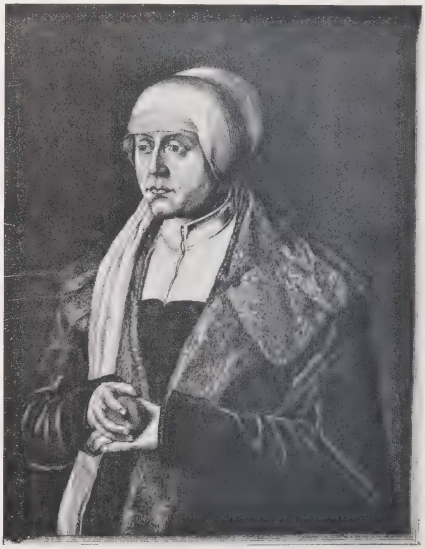


Abb. 89. Kunigunde von Österreich, Gemahlin des Herzogs Albrecht IV. von Bayern

Stiche von Jos. Anton Zimmermann 1773 nach den Gemälden von Barthel Beham

Abb. 90. Blick vom Erker der Neuveste in die Straßen nach Sandtners Modell, 1571

ein wuchtiges Bollwerk, das etwa gleichzeitig mit dem berühmten Herzog-Christoph-Turm in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein muß.[1] Im Untergeschoß waren Kasematten mit Schießscharten zur Grabenbestreichung angelegt, das Erdgeschoß enthielt einen stark gesicherten Torweg, den ursprünglichen Zugang von der Stadt; die oberen Stockwerke waren in einzelne Gemächer aufgeteilt. (Abb. 92.)

In diesem Bauteil nun muß auch der Festsaal gelegen sein, den uns Zaisingers Stift im Bilde festhielt.

Als noch von hier aus der Blick ungehindert durch hochfirstige Bauwerke späterer Zeit nach Süden schweifen konnte, und in der Stadt noch die zahlreichen mittelalterlichen Bauten und Türme standen, die großenteils erst im 19. Jahrhundert beseitigt wurden, muß sich dem Beschauer ein Überblick über einen Hauptteil der Stadt geboten haben, der in der Tat dem gleicht, den der Stich wiedergibt. Neben den Straßenzügen, die heute noch erhalten sind, bringt den Beweis hiefür vor allem Sandtners Modell der Stadt München vom Jahre 1571 im Bayer. Nationalmuseum, ferner die älteren Stadtpläne, wie Volkmers Plan von 1613 oder die Ansicht von Wenzel Hollar, 1623 datiert, auch noch Merians Stadtansicht von 1644.

Vom Standpunkt des Zeichners aus, der in einem oberen Stockwerk wohl an der dem Erker gegenüberliegenden Wand des Saales stand, blickt man naturgemäß über die unmittelbar zu Füßen des hohen Gebäudes liegenden Befestigungen und den Wassergraben hinweg, der damals noch die „Neuveste“ umgab; auch das weiter nach Süden sich anschließende Franziskanerkloster und das angebaute Riedler-Frauenkloster sind nicht mehr zu sehen. Vielleicht ist auch der hohe und lange First der Franziskanerkirche, die gerade vor dem Ausblick lag, mit Absicht weggelassen worden. Erst jenseits der Klostermauern, wo sich die gleichlaufenden Straßenzeilen der ursprünglichen Stadtanlage öffnen, trifft der Blick auf. (Abb. 91.)

Gleich links, also gegen Osten, wenn anders unsere Orientierung richtig ist, sieht man direkt hinein in die heutige „Burgstraße“, die durch den „Altenhof“, die frühere Residenz der Münchener Herzoge, hindurchführt. Man erkennt noch den nördlichen Torbau, daneben das Türmchen der ehemaligen St. Lorenzkirche; dahinter den mäch-

1) Während bis jetzt alle mittelalterlichen Teile der Residenz bis auf die Grundmauern des Herzog-Christoph-Turms verschwunden waren, gelang es neuerdings, die seit Jahrhunderten vermauert gewesenen Kasematten des Zwingers auf der West- und Südseite der „Neuveste“ wieder aufzudecken und zugänglich zu machen.

tigen Torturm, der, allerdings gekappt, heute noch steht. Man kann sogar glauben, daß neben dem südlichen Torturm das spitze Dach des hier befindlichen Erkers herausschaut. Es ist etwa die gleiche Ansicht vom „Altenhof", nur natürlich mehr von oben gesehen, die eine bekannte Lithographie vom Jahre 1811 wiedergibt.[1]

Die Straße in der Mitte des Stiches ist jedenfalls die heutige Dienerstraße; der nur teilweise sichtbare Turm wäre dann das frühere Schwabinger Tor der ersten Stadtbefestigung, später Muggenthaler, auch La Rosée-Turm genannt.[2] Der etwas phantastische Zentralbau, der sich nach rechts hin anschließt, könnte der Lage nach vielleicht die mittelalterliche zweigeschossige Gruft- oder Grabkapelle sein, von der Reste noch im späteren Polizeigebäude in der Gruftstraße erhalten sein sollen. Mit der kleinen Seitenstraße, die im rechten Winkel zur Hauptstraße hier von Westen her einmündet, ist möglicherweise die heutige Perusastraße gemeint, an der damals das Pütrichfrauenkloster stand.

Die dritte Straße endlich, in die der Blick hineingeführt wird, müßte die jetzige Weinstraße sein; dabei ist nun allerdings der Perspektive etwas Zwang angetan. Der stattliche Turm wäre dann der Wilprecht- oder Schäffelturm, der hier ebenfalls vordem den ersten Bering der Stadt als Torturm gegen Norden schirmte. Auffallend ist nur, daß bei diesem Turm nach innen, also nach Süden, noch eine Brücke eingezeichnet ist, die höchstens auf der entgegengesetzten Seite, nach Norden, denkbar wäre. Im Hintergrund ist hier noch der äußere spätere Ring der Stadtmauer sichtbar, mit einem starken Turm, in dem man vielleicht den Turm des Sendlingertores erblicken darf; wenigstens liegt das Tor in gerader Linie von dem angenommenen Blickpunkt in der Residenz über den Wilprechtsturm.

Wenn sich die Stadtansicht, die der Künstler von den Fenstern des Tanzsaales aus schildern wollte, in der Perspektive einigermaßen verschiebt, so liegt dies wohl in erster Linie daran, daß der

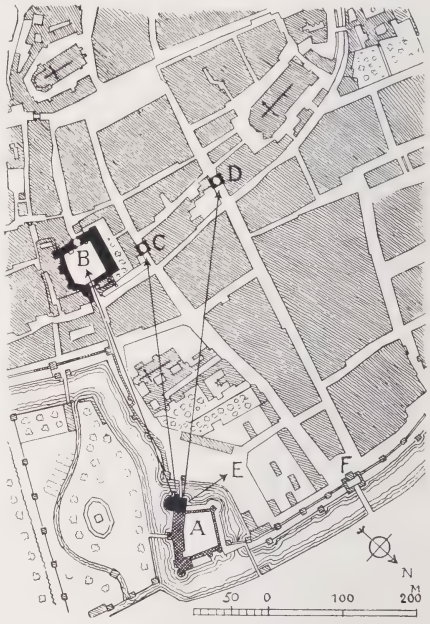


Abb. 91. Blick vom Erker der Neuveste auf die Stadt

Zeichner keinen festen Standpunkt innerhalb des Saales bei seiner ersten Skizze einnahm; er gab vielmehr von jedem Fenster die Aussicht, wie sie ihm hier entgegentrat und hat die einzelnen Ausschnitte dann erst — etwas gezwungen — zu einem Gesamtbild vereinigt. In gleicher Weise ist ja auch die Ansicht des Erkers architektonisch undenkbar. Es kam dem Künstler jedenfalls vor allem darauf an, einerseits das Hauptschema, die drei auf den Erker hinlaufenden Straßenzüge,

1) Vgl. O. Zettler, Altmünchener Bilderbuch, München 1918, Nr. 140.

2) Vgl. ebenda Nr. 137. Zur Topographie des alten München vgl. ferner Karl Trautmann, Altmünchen, München 1897 und Friedrich H. Hofmann, München im Bilde; Darstellungen des Münchener Stadtbildes vom Jahre 1493 bis zur Gegenwart. Katalog der Ausstellung im Kunstverein, München 1914.

festzuhalten, anderseits aber auch möglichst viel Einzelheiten zu schildern.

Gewiß hatte sich also der Zeichner eine ganz andere Aufgabe gesetzt, als ein bis in die kleinsten Züge topographisch getreues Bild der Stadt und ihrer Straßen zu geben; trotzdem aber hat er in dem Saal, in dem er dem „Hofball" beigezeichnet, nach gotischer Art übermäßig in die Höhe gereckt und statisch unmöglich sind.[1]

Wenn aber trotz dieser Gewissenhaftigkeit des Künstlers bis heute die geschilderte Situation noch nicht erkannt wurde, so liegt dies vor allem wohl daran, daß weder die Peterskirche, noch die Frauenkirche, die größten und am meisten

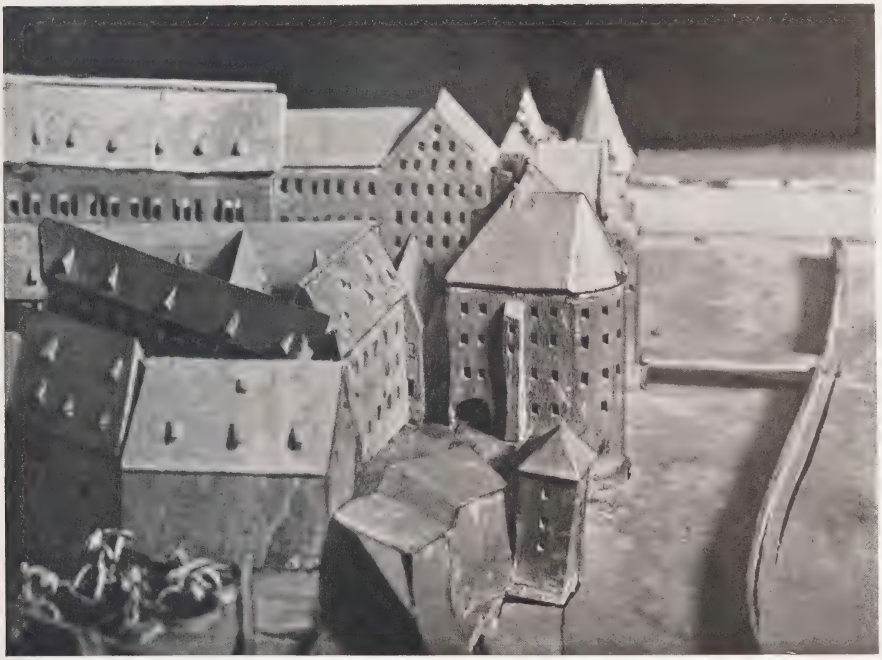


Abb. 92. Eingangstor zur „Neuveste" (beim heutigen „Apothekenpavillon")
Nach dem Modell von Sandtner (1571) im Bayer. Nationalmuseum, München

wohnen durfte, auch den Ausblick, der für ihn doch nur nebensächliches Beiwerk sein konnte, sorgfältig studiert und ziemlich genau festgehalten. Daß dabei im einzelnen auch gelegentlich einmal ein phantastisches Detail oder eine teilweise absichtlich etwas verzerrte Perspektive mitunterlief, darf nicht wunder nehmen; ebensowenig wie die Erscheinung, daß die Häuser, sehr schematisch in die Augen springenden Bauten des gotischen München, in die Stadtansicht einbezogen wurden. Dies aber hatte — und daraus ersehen wir doch wiederum die Genauigkeit der Skizze — seine guten Gründe: die Peterskirche ist so gelegen, daß sie vom Standpunkt des Zeichners aus hinter

1) Wie sich der Blick in die einzelnen Straßenzüge etwa in Wirklichkeit damals ausnahm, geht aus den Zeichnungen in Abb. 90 hervor, die nach Sandtners Modell angefertigt wurden.

dem linken Eckpfeiler des Erkers verschwand. Die Frauenkirche war ebenfalls nicht zu sehen, da sie durch die Nordwestwand des Saales verdeckt sein mußte; sie lag etwa hinter der Tribüne rechts mit den vier Zuschauern.

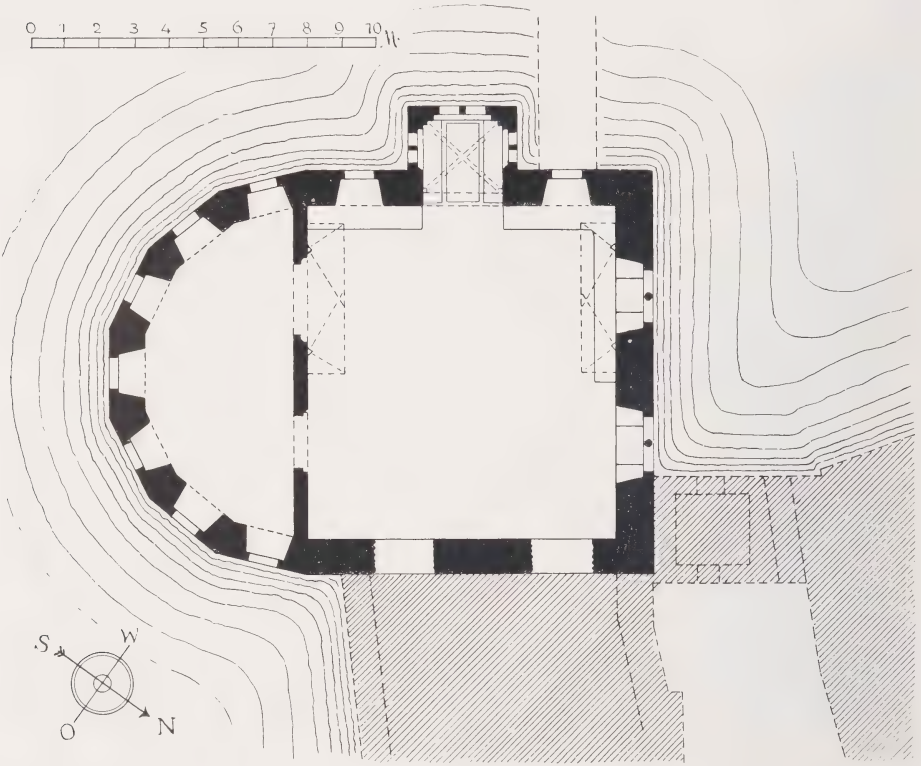


Abb. 93. Grundriß des Tanzsaales in der Neuveste, 1500

Die schönste Bestätigung aber für unsere Auffassung von der Situation bietet der Blick durch das Fenster dieser nordwestlichen Seitenwand. Hier sieht man unmittelbar unten im Vordergrunde vor einigen Gebäuden drei Berittene im Kampfspiel, einen Vorgang, den man sich auch ums Jahr 1500 nicht gut auf öffentlicher Straße denken kann. Es handelt sich jedoch hier gar nicht um eine Straße, sondern um einen Hof: es ist der sogen. Jägerbühl, damals noch jenseits des Wassergrabens gelegen. Die hier ganz schematisch angedeuteten Häuser wären wohl als die Rückseiten der Gebäude in der „vorderen Schwabinger-Gassen", der heutigen Residenzstraße, aufzufassen. In dem Größenverhältnis der Reiter und der Gebäude ist schon die weitere Entfernung der Häuserreihe vom Turnierplatz angedeutet.

Es ist also der Platz, den heute ungefähr der „Brun-

nenhof" der Residenz einnimmt. Und gerade hier waren nachweisbar im 16. und noch im 17. Jahrhundert ritterliche Übungen und Turniere bei allen größeren Festlichkeiten des Münchener Hofes. Eine anschauliche Darstellung solcher Reiterspiele eben auf diesem Platze gibt noch aus dem Jahre 1613 eine Beschreibung der Hochzeit des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm in München. Dieser Ausblick in den Turnierhof, den heutigen Brunnenhof, bestätigt nun auch bis zur Gewißheit die Vermutung, daß der Saal, in dem sich das von Meister Zaisinger geschilderte Fest abspielte, sich in dem oben besprochenen Bollwerk befunden haben muß, das den Zugang zur Stadt zu schirmen bestimmt war. Der Bau selbst ist heute verschwunden; er wurde bei Errichtung des Festsaalbaues durch Klenze beseitigt, nachdem er bereits durch den Residenzbrand von 1750 in den oberen Stockwerken starken Schaden gelitten hatte. Der frühere Zustand ist jedoch aus dem Modell von Sandtner genau festzustellen. Und dabei ergibt sich nun — eine willkommene Überraschung —, daß hier an der Südseite ursprünglich ein rechteckiger Erker durch alle drei Stockwerke ging, genau an der Stelle, von der aus wir uns den Blick über die Stadt gedacht hatten. (Abb. 92.) Dadurch wird zur Gewißheit, daß der Saal hier lag, jedenfalls im ersten Obergeschoß. Seine Erbauung fällt, wie gesagt, in die Zeit der Neubefestigung der Burg, also in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts.

Somit wären für die Baugeschichte der Residenz wichtige Ergebnisse gewonnen. Denn es ist die einzige Innenansicht aus dem Mittelalter, die uns erhalten geblieben ist. Die Schilderung der Architektur und ihrer Einzelheiten ist wohl ziemlich genau, wenn man auch gewisse Sorglosigkeiten in der Perspektive in Kauf nehmen muß. So scheint es, als ob die Fensterwand des Saales über Gebühr zusammengedrängt sei; auch die Emporen sind in Bezug auf Lage und Größenverhältnisse verzeichnet. Allem Anschein nach hatte Zaisinger auch hier, wie schon bei dem Ausblick auf die Stadt, das für die Spätgotik so charakteristische Bestreben, möglichst viele Einzelheiten mit naiver Freude zu erzählen und alles bis ins Kleinste anschaulich zu schildern. Auffallend ist auch, daß die Tribüne rechts eigentlich keinen Zugang hat. Nehmen wir die Darstellung als einwandfrei an, so muß der Aufgang für die Musikanten in der Mauerdicke gelegen haben, was nicht unmöglich ist, oder aber die Türe war durch einen hölzernen Gang irgendwie mit dem hier nach Westen gegenüberliegenden Gebäude verbunden.

Die beiden Türen links führten allem Anschein nach in eine Art Vorsaal; wenn man will, kann man in der Stellung der Wandsäulen und des Gewölbes auf Zaisingers Stich noch die Rundung angedeutet finden, in der dieser Vorsaal gegen Osten abgeschlossen war. Dieser Raum enthielt anscheinend auch die Treppenmündung, was bestätigt wird durch die Tatsache, daß bei der Saaltüre links der Türhüter die andrängenden Zuschauer, wohl das niedere Hofgesinde, mit Gewalt zurückdrängen muß.

Die Größenverhältnisse des Saales ergeben sich aus einem Grundriß der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem das Erdgeschoß des Bollwerks (damals bereits ohne Erker) eingezeichnet ist; für die Größe des Erkers konnten die ungefähren Maße des Tisches zugrunde gelegt werden. Mit diesen Hilfsmitteln war es möglich, einen Grundriß des Saales zu entwerfen,[1] der wenigstens annähernd Anspruch auf Richtigkeit machen kann (Abb. 93). Im allgemeinen deckt sich dieser Grundriß ja auch mit Zaisingers Innenansicht; jedoch ist auf dem Stich in der Südwestwand zu beiden Seiten des Erkers nur je ein

1 Herr Prof. Friedr. Karl Weyßer in München hatte die Liebenswürdigkeit, den Grundriß und die übrigen Skizzen zu zeichnen und auch in anderen Dingen die Nachforschungen über die Baugeschichte der Residenz zu unterstützen.

Fenster angebracht, während der spätere Grundriß, ebenso wie das Modell von Sandtner, je zwei Fenster zeigt. Hier liegt also entweder eine Ungenauigkeit des Stiches vor oder eine nachträgliche Veränderung, etwa aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Über das spätere Schicksal des gotischen Tanzsaales ist nichts bekannt. Es ist nur zu vermuten, daß er identisch ist mit einer der „Rundstuben", die als „große, mittlere und obere"[1] im 16. Jahrh. mehrfach erwähnt werden. Dann könnte es wiederum der gleiche Raum sein, der uns, ausdrücklich auch als Rundstube bezeichnet, in einer allerdings unbeholfenen Radierung aus dem bereits erwähnten Hochzeitsbuch vom Jahre 1613 in seinem damaligen Zustand, mit Renaissancedecke und Bildteppichen ausgestattet, erhalten geblieben ist.[2]

1) Christian Haeutle, Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher in München; I. Die Residenz; Bayerische Bibliothek, herausgegeben von Karl v. Reichardstoettner und Karl Trautmann, Bamberg 1892. Seite 27.

2) Wilhelm Peter Zimmermann, Beschreibung und kurtze radierte Entwerffung der fürstlichen Hochzeit, so der Durchleuchtig und Hochgeborn Fürst und Herr, Herr Wolfgang Wilhelm, Pfaltzgraff bey Rhein etc., mit der . . . Fürstin Frau Magdalena Pfaltzgräffin bey Rhein etc. zu München im 1630. Jahr den zwölfften Novembris celebriert und gehalten, Augsburg 1614, Num. VII.

Von Dürers ersten künstlerischen Leistungen aus seiner Knabenzeit, ehe er die Wanderschaft antrat, ist uns nur wenig überkommen. Das erhaltene Opus seiner Zeichnungen, das zu einem Riesenwerk angeschwollen ist, weit umfangreicher als das irgend eines deutschen Künstlers vor ihm, enthält nur einzelne Reste von der Hand des Knaben. Dürer selbst mag von seinen ersten Versuchen wenig gehalten und das meiste vernichtet haben. Und was hiervon bis zu seinem Tode in seinen Mappen blieb, war wohl gewählt, mehr ein Andenken, fast so spärlich wie die Nachrichten über diese Zeit in seiner Familienchronik. Doch scheint es dem entfernten Betrachter so, als könne über Dürers frühe Jugend kaum mehr gesagt werden und würden neue Funde eher in die Breite als in die Tiefe führen. Was den Knaben beschäftigte, hebt ihn nicht wesentlich über seine Umgebung hinaus, und niemand kann die kommende Größe ahnen. Fremdes Vorbild regte ihn an. Die eigene kindliche Phantasie mit ihrer Freude an Räuber- und Rittergeschichten greift zu den ungelenken Darstellungsmitteln der Werkstatt seines Lehrers Wohlgemuth.

In diesen Kreis gehört eine Federzeichnung, Soldaten unter dem Kreuze darstellend (Abb. 95). Im Vordergrunde am Boden würfeln zwei Krieger um den Rock Christi, den ein dritter hinter ihnen über dem Arme trägt. Inhaltlich losgelöst ist die Gruppe der vier Männer, die lebhaft gestikulierend sich unterhält. Mit außerordentlichem Temperament, zappelnd und zuckend bewegen sich die bubenhaften Gestalten. Selbst der Krieger zur Linken in lässiger Ruhe, in gewaltsamer Bequemlichkeit, schlottert mit seinen Spinnenbeinen. Mit zwei Vertikalen wird am Rande links das Kreuz, der Schauplatz der Handlung, angedeutet. — Die Komposition ist ursprünglich in wenigen feinen Strichen fixiert, ehe man zur Durchbildung der Einzelfiguren schritt. Mit dünner Feder, sorgfältiger durchgezeichnet wurde als erster der knieende Würfler. Er bildet den Ausgangspunkt der Bildanlage. Es folgen die Männer neben und hinter ihm, schließlich die Gruppe der Diskutierenden. Außer der Rückenfigur des Vordergrundes sind die Dargestellten derb und unflätig, mit der Feder hingeworfen. Urwüchsig und ohne eine Spur tragischen Mitgefühls, nicht ohne grausame Freude an dem Geschehnis spielt sich die Handlung ab. In der kompositionellen Anlage scheint Dürer sich ziemlich eng an zeitgemäße Vorbilder anzulehnen. Darauf deutet wenigstens der Knieende im Vordergrunde, der sich in seiner Silhouette von der Komposition abhebt und wie eine Übertragung aus einer anderen Komposition wirkt. Doch könnte Dürer, wie im folgenden die Studie zum „Verlorenen Sohn“ zeigt, ein selbst erfundenes Motiv verwandt haben. Dagegen aber spricht sein Vorkommen schon früher im Kreise Schongauers (Zeichnung einer Kreuzaufrichtung, Basel, Öffentliche Kunstsammlungen). Nicht unerwähnt lassen möchte ich die enge Verwandtschaft des knieenden Würflers auf einem Passionsbilde der Nürnberger Schule aus späterer Zeit (Frankfurt, Städelsches Institut, Leihgabe des historischen Museums No. 43). Dann läßt vielleicht die flüchtig orientierende Vorzeichnung des Blattes darauf schliessen, daß die Komposition bereits feststand. Und doch, das Ganze ist durchdrungen von eigener lebendiger Gestaltungskraft, die Gesehenes in neue Formen umprägt. — Hält man diese Zeich-

nung nun gegen verwandte Blätter — am nächsten stehen die „drei Krieger" von 1489 (Lippmann 2) —, so wird zunächst das Gegensätzliche besonders in die Augen fallen. Die „drei Krieger" sind säuberlich durchgezeichnet und wohl abgewogen in ihren Bewegungen, ein Musterblatt. Nur die Pflanzen in der Landschaft sind anders aufgefaßt, skizzenhafter, ein wenig formlos. Ähnlich stehen auch die fein gekläubelten Reitergruppen der „Bremer Kavalkade" (L. 100) in einer temperamentvoller und freier behandelten Landschaft. Wie die skizzenhaften Teile dieser Zeichnungen, wohl um einen Grad derber noch, sind die „Soldaten unter dem Kreuz" angelegt. Große Verwandtschaft, besonders wieder mit den „drei Kriegern" findet sich außerdem in zahlreichen Details wie der Tracht, Einzelbewegungen der Figuren, Proportion der Köpfe und Gliedmaßen, der Grundstimmung des Vorganges. In den „Soldaten unter dem Kreuz" ist uns neben den fast durchweg bildmäßig durchgeführten Blättern die früheste bisher bekannt gewordene Federskizze Dürers erhalten. Über ihre Herkunft habe ich nichts Wissenswertes feststellen können. Eine spätere Signatur, nicht vom Künstler selbst, weist darauf hin, daß die Zeichnung schon früher als Werk Dürers angesprochen wurde.

Einen neuen Einblick in die Tätigkeit des jungen Dürer als Kupferstecher gibt eine bisher unveröffentlichte Federskizze zum „Verlorenen Sohn" (Abb. 95). Sie geht der bekannten Zeichnung im britischen Museum (L. 222) voraus und ist eine Sonderstudie zur Hauptperson des Stiches (B. 28). In raschem erstem Wurf ist die Zeichnung entstanden. Ein kleiner Kopf, scharf ins Profil gestellt, wird dem großen Körper aufgesetzt. Dürer gibt uns nicht den heruntergekommenen, verelendeten Menschen, wie ihn der Bibeltext schildert, sondern einen knorrigen, kraftvollen Kerl, mit schweren Gliedern. Die Londoner Zeichnung, im Temperament gemäßigter, verkleinert die Figur, übernimmt sie aber als Motiv fast wörtlich bis in die großen Faltenkurven. Nur Einzelheiten sind anders: die Durchbildung im Detail variiert, die Bewegung wird verfeinert und abgeschliffen; weniger plump laden die Gliedmaßen aus. Der Gestus des Gebetes wird vertieft: die gefalteten Hände rücken an den Körper heran, und voller Inbrunst blickt der Beter aufwärts. In dieser Form stellt die Londoner Zeichnung einen Höhepunkt der Bildgestaltung dar. Der Stich selbst bringt eine Bereicherung und Klärung der Form, einen Bau nach neuen Gesichtspunkten. Die Londoner Vorzeichnung, ursprünglich höher im Format, ist nach der Horizontale orientiert. Der Stich wählt von vornherein das bevorzugte Hochformat. Die Hauptfigur ist Zentrale, auf welche die großen Linien des Geländes und der Häuser zustoßen. Wie ein Relief steht in der Zeichnung der Hirt mit der Herde vor der Landschaft. Jetzt verschmilzt er mit ihr. Der Kopf des Mannes wird unmittelbar vor die Häuser gestellt. Hiermit verschiebt sich das Interesse vom Seelischen nach dem Formalen. Doch geschieht dies auf Kosten des seelischen Gehaltes. Der groß aufgefaßte Beter wird ein wenig zum Poseur. Zugleich werden Einzelheiten verbessert, um den Bildeindruck zu klären; auch hier wird dieser Gewinn unter Preisgabe inhaltlicher Vorzüge erkauft. Eine fein beobachtete Nebenszene ist der Streit der beiden Eber am Futtertrog. Das eine Tier, das sich mit den Füßen hineingestürzt hat, wird im Stich zurückgeschoben. Was Dürer an frischer Naturbeobachtung in der Zeichnung gab, wird hiermit zerstört. Formal bedeutet es eine Klärung des Bildeindruckes. Die hinteren Schenkel des Tieres, die in der Zeichnung mit dem Rückenkontur des Mannes zusammenfielen, wo Haupthaar und Borstenschwanz in unklarem Durcheinander verschmolzen, werden weit herausgeschoben. So entsteht der lange, unzusammenhängende Körper des Tieres. Durch die gewaltsame Verlängerung kommt der Eber, der auf der Zeichnung im Rücken des Mannes erschien, in Wegfall. An seiner Stelle erscheinen in den Lük-

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Feder: 21,7×16,7

Abb. 94. Soldaten unter dem Kreuz

ken die lustigen Ferkel. Bei aller Großartigkeit fühlt man ein wenig das Kompilieren, die gewaltige Mühe, die die Durchgestaltung im anderen Material kostet. Bemerkenswert ist, die Figur der Zeichnung des britischen Museums wird durch Umpausen auf die Kupferplatte gebracht. Nur dringt der Stichel leicht verändernd zu stärkerer Formenklarheit vor, Unebenheiten werden gemildert. Das überderbe, emporgeschobene Knie, welches, wie am Originalabdruck abzulesen ist, auf der Platte eingetragen war, wird gestrichen. Der allzulange Unterschenkel erfährt eine Kürzung durch das Einfügen des kleinen Ferkels, das den Fuß überschneidet. Der Kopf des verlorenen Sohnes selbst erhält im Ausdruck etwas Bewußtes, Porträthaftes. Alle Zufälligkeit mit ihren Mängeln und Vorzügen, wie sie der erste Entwurf gebracht hat, ist abgestreift. — Welchen Weg dies wundervolle Blatt genommen hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gaben Dürers Schriftzüge, deren Spuren am unteren Rande zu sehen sind und die eine ordnende Sammlerhand gefühllos weggeschnitten hat, einen Fingerzeig.

Wohl einige Jahre früher, um 1496, mag eine bisher nicht bekannte Zeichnung Dürers entstanden sein, in der bewegten Zeit der ersten graphischen Versuche. Die beiden Heiligen „Sebastian und Rochus“ (Abb. 96) sind frontal vor eine Mauer gestellt, in der selbstgefälligen Pose ihres Märtyrerdaseins. Die Vollendung der Durchzeichnung läßt vermuten, daß es sich um einen Scheibenriß oder um einen Entwurf für den Holzschnitt handeln mag. Wir kennen ähnliche Heiligenpaare aus späterer Zeit, „Antonius und Paulus“ (B. 107), die Heiligen „Johannes und Onuphrius“ (B. 112). Die beiden letzteren finden sich in Dürers Werk im Gemälde auf den Bremer Tafeln gegenübergestellt, Rochus und Sebastian als Flügelbilder auf dem Ober St. Veiter Altar. Wie weit bei solcher Übereinstimmung ein Zusammenhang angenommen werden darf, ob die Auftraggeber jeweilig die gleichen waren, läßt sich nicht sagen. — Die beiden Heiligen der Zeichnung, wie sie auf einem Blatte vereinigt sind, stehen innerlich teilnahmslos nebeneinander. Ein äußerer Zwang hat sie hier zusammengeführt. Als Einzelmotive sind sie nun auch in Dürers graphischem Werk häufiger nachzuweisen. Der heilige Sebastian, einer der Lieblingsheiligen des ausgehenden 15. Jahrhunderts finden wir mehrmals bei Dürer im Stich (B. 56) und Holzschnitt (P. 182). Der nackte Mensch als Märtyrer bot dem prüden Auge jener Tage keinen Anstoß. Das Ohr war einen herzlich derben Ton gewohnt; man mag aber gestaunt haben, als Dürer zum ersten Male im Kupferstich nackte Frauen, rein um ihrer Körperschönheit willen zeigte. Von den frühen männlichen Aktdarstellungen möchte ich zum Vergleich herausgreifen den frontalen Akt der kleinen Mittelgruppe auf der „Marter der Zehntausend“ (B. 117) und den „heiligen Sebastian“ (P. 182), dieses wohl nicht eigenhändig fertiggestellten Blattes, das aber mit Dürerschen Motiven angefüllt ist. Nach der ersten italienischen Reise steht ein männlicher Schönheitstypus noch nicht fest. Die Gestalt des Sebastian des Holzschnittes ist kraftvoll, gedrungen, die Muskelpartien im einzelnen im Innen- wie Außenkontur erstreben größte Naturnähe. Der Sebastian der Zeichnung wirkt trotz vieler Verwandtschaft in Einzelheiten spielerisch, irgendwie gotischer. Von allergrößter Ähnlichkeit ist jener Frontalakt auf der „Marter der Zehntausend“. Ein jugendlich koketter Geselle, der empfindsam das Köpfchen zur Seite neigt und mit dem Blick des Beschauers buhlt. Auch die Durchbildung des Körpers im Einzelnen ist dem Sebastian der Zeichnung aufs engste verwandt. Brustkorb und Leib sind nach oben zusammengepreßt; die Gestalt trägt die knabenhafte Geziertheit spätgotischer Männer zur Schau. Der feingeformte Kopf des Heiligen mit dem ziselierten Lockenhaar ist der häufige Engeltypus der Apokalypse, ohne daß in der Zeichnung die Prägnanz des Holzschnittstiles bereits gefunden wäre (vgl. B. 65, 68 u. a.). — Wuchtiger und holzschnitt-

London, Privatbesitz

Feder

Abb. 95. Der verlorene Sohn

Dresden. Sammlung Lahmann

Feder: 29,6 × 20

Abb. 96. Die Heiligen Sebastian und Rochus

Braunschweig, Sammlung Blasius

Feder: 214×205

Abb. 97. Landsknecht

mäßiger wirkt der kraftvoll geprägtere Kopf des heiligen Rochus. Männer mit solch glatt gestrichenem Barthaar — man möchte glauben, es sei rot — kennt man in Dürers Werk kaum. Ähnlich wirkt der Kopf des Kaisers Otto (P. 277 b), ähnlicher im Ausdruck noch der Kopf des heiligen Onuphrius (B. 112). Man beobachte die Modellierung der Augenpartien, die Nasenform, die Gestaltung des Mundes. Die ganze Figur des hl. Rochus findet eine, wenn auch nur ungleichwertige Parallele in dem Holzschnitt des Lueskranken von 1496 (P. 198). Er ist eine rasche Gelegenheitsschöpfung, „schlechtes Holzwerk", wie Dürer solche Schnitte nennt, wo ihm ein Eindringen nach der Tiefe unnötig erscheint. Die Gestalt des hl. Rochus wirkt gedrungener, durchgeformter; feinnerviger sind die Konturen der Säume und das Ganze wogt in stärkerer Bewegung.

Mit ähnlichen formalen Problemen wie die Zeichnung der Heiligen Sebastian und Rochus, um 1504 entstanden, beschäftigt sich die Kostüm-Studie eines Landsknechts (Abb. 97). Sie ist den Besuchern der Sammlung Blasius in Braunschweig bekannt und befindet sich auf der Rückseite der Vorstudie (L. 141) zu dem Holzschnitt „Paulus und Antonius in der Einöde" (B. 107). Das Blatt trägt wie die Vorderseite eine alte Beischrift aus späterer Zeit: Das ist ein rechter alter Teutscher wie der Aventinus beschreibt, — ein falsches Monogramm und die Nummer des Inventarverzeichnisses eines früheren Besitzers. — Lippmann, der die Zeichnung nicht abbildet, erwähnt im Beitext die Rückseite. Doch gibt er sie einem Zeitgenossen. Man versteht nicht, wie Lippmann zu dieser Zuschreibung kommt. Vielleicht veranlaßte ihn hierzu die Ausdruckslosigkeit des Kopfes und ließ ihn über die geniale, nur Dürer eigene Zeichenweise hinwegsehen. Vorder- und Rückseite des Blattes gehören auch stilistisch in die gleiche Periode künstlerischen Schaffens, und unwahrscheinlich mutet es an, daß Dürer das Studienblatt eines seiner Schüler auf der Rückseite für eigene Entwürfe benutzte oder daß der Fall sich umgekehrt abgespielt habe. — Die Skizze gehört zu der Gattung Dürerscher Entwürfe, wie wir sie durch sein ganzes Leben verfolgen können, wie sie sich in seinen Mappen ansammelten, um oftmals in seinen vielfigurigen Szenen Verwendung zu finden (vgl. L. 461, 463—65). Das vorliegende Blatt ist als Ganzes in feinen Linien vorgerissen und durch kräftige Überzeichnung in seinen Formen festgelegt. In Dürers graphisches Werk und seine Gemälde hat die Studie keinen Eingang gefunden. Doch meint man derselben Figur in gleicher Tracht oftmals begegnet zu sein. Als eine Gruppierung ähnlicher Kostümstudien muten uns die Männer auf dem Kupferstich der „sechs Krieger" (B. 88) an. Eng verwandt, in Frontalansicht gegeben, erscheint ein Landsknecht am Rande rechts auf dem Holzschnitt der „Marter der Zehntausend" (B. 117). Die drei Gestalten untereinander verbindet die neue Art zu sehen, die Körper gewaltig auf den Boden zu stellen und den Gelenken ihre natürliche Funktion zu geben. Dürer schwankt in seiner Frühzeit zwischen der alten und neuen Anschauung hin und her. Nicht mit einem Male läßt sich die Vergangenheit aus dem Blute bannen. Auf einem Holzschnitt wie der „Marter der Zehntausend" scheinen sich die beiden Welten zu begegnen. Mit anderen Augen ist der schmachtende Jüngling am Marterpfahl gesehen als die beiden Krieger, die in der Ferne wie Eindringlinge von der Szene abgerückt erscheinen.

HEINRICH FEURSTEIN / ZUR DEUTUNG DES BILDGEHALTES BEI GRÜNEWALD

Das ausbündige Wesen dieses großen Malers, von dem uns Joachim Sandrart berichtet, äußert sich nicht nur in der Ausdruckswelt von Form und Farbe, sondern auch im Gehalte seiner Bilder. Leider ist der Schlüssel zur Deutung seiner Werke, der z. B. bei Dürer in einer lückenlosen, von großer Hochschätzung getragenen Überlieferung gegeben ist, bei Grünewald verloren. Schon Sandrart beklagt es um 1675, „daß dieser ausbündige Maler dermaßen mit seinen Werken in Vergessenheit geraten, daß er nicht einen Menschen mehr bei Leben weiß, der von seinem Tun nur eine geringe schriftliche oder mündliche Nachricht geben könnte".[1]

Daß der Name des Meisters schon Ende des 16. Jahrhunderts für weite Kreise verschollen war, ergibt sich aus einer bisher unbeachteten Notiz in den Mitteilungen des Fürstlichen Archivs zu Donaueschingen,[2] worin der Oberststallmeister Kaiser Rudolf II., Graf Albrecht zu Fürstenberg, am 9. Februar 1598 von Prag aus seine Oberamtleute im Kinzigtal auffordert, „mit Wehinger zusammen bei dem Maler in Freiburg, der in Donaueschingen wiederholt gebraucht worden sei, nachzufragen, wie der Maler geheißen habe, der die Altartafeln zu Isenheimb gemalt habe". Die Anfrage erklärt sich aus den bekannten Ankaufsabsichten des Kaisers. Leider ist die Antwort weder im Donaueschinger Archiv, noch in den Wiener Archiven enthalten. Sie hätte mit einem Schlage die neuerdings von Zülch[3] und Rolfs[4] ernsthaft gestellte Frage nach den Personalien des Meisters zu lösen vermocht.

I. Die Forschung hat sich nun früh dem eigenartigen Stoffgehalt der Grünewaldschen Bilder zugewendet, und zwar setzten die Deutungsversuche begreiflicherweise bei dem Hauptwerk des Meisters, dem Isenheimer Altar, ein. Vor allem hat die das übliche Schema verlassende Hauptdarstellung mit der Madonna in der Landschaft, dem Engelkonzert und der mystischen weiblichen Figur, die sich anbetend der Bildmitte zuzuwenden scheint, die Beachtung auf sich gezogen. Diese geheimnisvolle Gestalt unter dem Portalbogen ist es vor allem gewesen, die zu den wildesten Deutungen Anlaß gegeben hat. Wenn wir von der unmöglichen Bestimmung Woltmanns absehen, der in der Figur den Erzengel Gabriel sah,[5] so hat Franz Xaver Kraus in Anlehnung an eine an Ort und Stelle noch im 18. Jahrhundert lebendige Überlieferung als erster eine Bestim-

1) Bei Schmid H. A., die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald. Straßburg 1911. Textband S. 301.

2) II. Band Tübingen 1902 No. 964. Der Maler, der hier gefragt werden soll, ist ohne Zweifel Bartel Bruyn „Contrafeder aus Köln. ehedem in Diensten des Kardinals von Lothringen", der u. a. auf Schloß Heiligenberg malt, und für den sich Graf Friedrich zu Fürstenberg einsetzt, als er wegen Raufhandels von der Stadt Freiburg gerichtlich verfolgt wurde. Aus den Freiburger Ratsprotokollen und Missivbüchern ergibt sich, daß dieser Bruyn Beziehungen zur vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim bei Isenheim und zum Amtmann von Erstein im Elsaß hatte. (Letztere Mitteilung verdanke ich Herrn Stadtarchivar Dr. Hefele.)

3) Zülch, Repertorium f. Kunstwiss. 1917 S. 120 ff. und 1921 S. 16 ff. — Inzwischen ist Mathis Gothardt als „des Kurfürsten von Mainz Maler" durch einen glücklichen Archivfund von Frl. Thiemann, die den Spuren Zülchs folgte, nachgewiesen. Siehe darüber Zülch im Kunstwanderer 1924.

4) Rolfs, die Grünewaldlegende. Kritische Beiträge zur Grünewaldforschung. Leipzig, 1922. Der Verfasser zieht aus dem von Zülch geschöpften Material die u. Er. richtige Folgerung, daß der Maler niemals Grünewald hieß, sondern mit Mathias Neithart oder Gothart von Würzburg gleichzusetzen ist, der 1528 vor Sept. 1. im Dienste der Stadt Halle a. d. S. stirbt. Dagegen ist der stilvergleichende zweite Teil des Buches, der Grünewald mit dem Ulmer Holzschnitt und der Ulmer Glasmalerschule des Hans Wild in Verbindung bringt und die Ulmer und Würzburger Familien Neithart zusammenwirft, unbedingt abzulehnen.

5) Woltmann, Gesch. der deutschen Kunst im Elsaß, Leipz. 1876.

mung versucht und die knieende (nach ihm stehende!) weibliche Figur als Maria gedeutet, in der der sitzenden Madonna der Bildmitte in einer Art Juxtaposition ihre eigene künftige Herrlichkeit visionär gezeigt wird.[1] Es ist jedoch zu beachten, daß die Madonna in der Landschaft von der Gruppe links keinerlei Notiz nimmt, während eher die linke Bildhälfte der Figurengruppe rechts sich zuzuwenden scheint. Eine neue Bestimmung versuchte Friedrich Schneider im Jahre 1904. Nach ihm ist die Mädchengestalt die erlöste Christenheit, die in der Sprache der Mystik als anima fidelis bezeichnete erlöste Seele, die Braut des hohen Liedes (daher die zweifache Krone).[2] Kögler hat indes richtig gesehen, daß die anima fidelis kein treibender Bildgedanke ist,[3] und man muß daher in der Tat mit Schneider zu den Orantenfiguren der christlichen Antike zurückgehen, um eine Parallele zu finden. Soweit wir sehen, sind nur Bock und Baumgarten[4] dem Vorgang Schneiders gefolgt. Die Ansicht Groners,[5] die Figur sei die Kirche, und die linke Bildhälfte als Pfingstwunder aufzufassen, sei nur ihrer Eigenart halber erwähnt. Die Deutung Schubrings[6] auf die hl. Katharina von Alexandrien kann sich allerdings auf eine formale Abhängigkeit der Figur von dem Holzschnitt Dürers, Mariä Verehrung (B 95), stützen. Die mysteriöse Gestalt ist aber, abgesehen von dem Fehlen aller Embleme, die auf Katharina deuten, eine so distinguierte Erscheinung, daß man von vorneherein genötigt ist, nicht auf eine beliebige Heilige, sondern auf die Sancta Sanctarum zu schließen. Außerdem wäre Katharina im Altarganzen ein durchaus fremdes Element. Eine andere Auffassung bekundet eine Gruppe, die sich von Konrad Lange[7] ableitet und die rätselhafte Figur als Maria in der Erwartung, als expectatio partus deutet. Zu ihr gehören die eben erwähnten Lange und Kögler, sodann H. A. Schmid, ferner Joseph Walter, Müller, August Mayer, Oskar Hagen[8], kurzum so ziemlich alle Grünewald-Forscher der Gegenwart, zuletzt Joseph Bernhart in München. Bernhart hat nicht nur das Rätsel der knieenden Mädchen-Figur aufs neue beleuchtet, er hat überhaupt eine ganze Reihe von Einzelheiten auf dem Mittelstück des Isenheimer Altars symbolisch gedeutet und zu erschließen versucht. Seine Ausführungen, die den bis jetzt umfangreichsten Deutungsversuch darstellen und in einer eigenen Broschüre „Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars", München 1921, niedergelegt sind, haben in kunstgeschichtlichen Kreisen großen Eindruck erweckt und wurden geradezu als des Rätsels Lösung angesehen, schon um deswillen, weil Bernhart katholischer Theologe ist und als solcher mit den religiösen Ausdrucksformen des Mittelalters in Literatur und Kunst, Liturgie und Schauspiel vertraut erscheinen mußte. Seine Deutung wirkt jedoch auf das Bildprogramm des Altarwerkes geradezu auflösend, denn Bernhart trägt, ausgehend von willkürlich aufgerafften Liturgietexten, eine verwirrende Vielheit symbolischer Beziehungen in die Menschwerdungstafel hinein, die den einheitlichen Bildgedanken vollkommen zerstören.[9] Einige Beispiele mögen das klar ma-

1) Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1883.

2) Schneider, M. Grünewald und die Mystik. Beilage zur Allg. Zeitung 1904. No. 234 u. 235.

3) Kögler, Zu Gr.'s Isenheimer Altar. Repertor. f. Kw. XXX S. 318.

4) Bock, M. Grünewald. Hochland IX 1912. — Baumgarten, Gr.'s Isenheimer Altar. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XIV.

5) Groner, die Geheimnisse des Is. Altars in Colmar. Straßburg Heitz 1920 S. 28. Krone und Zepter in den Händen der beiden Engel weisen nach ihm auf die Kirche hin. Die 11 (?) Feuerzungen (?) der Krone der Mädchengestalt entsprechen der Zahl der 11 (!) Apostel.

6) Schubring, Die Galerien Europas, VI. Bd. 1911 Heft 3. — Die Tatsache, daß die hl. Katharina im Kloster einen *eigenen* Altar hatte, beweist hier nichts.

7) Lange, Mariä Erwartung, ein Bild Gr.'s. Repertor. für KW. XXXIII. 1910 S. 120 ff.

8) Walter, das Mysterium der Jungfrau. Christl. Kunst XVII. 1920/21, S. 36. — Müller M., Zu Gr.'s. Is. Altar. Christl. Kunst XVI 1920 S. 124 ff. — Mayer Aug. L., M. Grünewald, München 1919. — Hagen, M. Grünewald, 3. Aufl. München 1922.

9) Bernhart a. a. O. S. 5 geht für seine ganze Auffassung von der an sich geringfügigen Wahrnehmung aus, daß das Ecce virgo concipiet etc. im Gebetbuch Marias auf dem Verkündigungsbilde *teilweise* wiederholt wird, und sieht darin die „liturgische Formulierung" der bekannten Isaias-

chen. Bernhart[1] erklärt z. B. die Wiege als das Brautbett Christi,[2] das Töpfchen als Gefäß der Unehre oder als die menschliche Natur Christi, den Badezuber als das Gefäß der Ehre oder als die göttliche Natur Christi, die belichtete Sockelkante als den Eckstein Christus, die Wolke unter den kronetragenden Engeln als die rosa immarcescibilis, den gefiederten Engel als den Vogel Charadrius bezw. wieder als Christus, den gigantischen Berg im Hintergrund als die Heidenmacht, die Berge rechts in der Ferne als das verschwindende Heidentum oder (!) das auf kommende Christentum, die Steinbank als thronus Salomonis,[3] die Engel, die die Geburt verkünden, als Henoch und Elias usw. Schon diese wenigen Beispiele erweisen die Deutungen Bernharts als im höchsten Grade gekünstelt, unterlegt und daher nicht überzeugend. Ein unbefangener Betrachter wird eben die Wiege als Wiege, das Töpfchen als Töpfchen, den Zuber als Badegerät ansprechen, kurzum als Requisit der Kinderstube, somit als Erweis der wahrhaft menschlichen Natur Christi, und man kann wohl die Frage stellen, ob der Durchschnittsbetrachter jener Tage überhaupt im Stande war, diese Summe der verschiedensten zum Teil ganz konträren Vorstellungen, die zumeist gar keinen Niederschlag in der bildenden Kunst des Mittelalters gefunden haben, zur gedanklichen oder gar künstlerischen Einheit zu verarbeiten. Bernhart fühlt selbst diese kapitale Schwäche seiner Aufstellung, wenn er gesteht, daß er damit „eine gedankliche Belastung" seines Bildwerkes vornehme, die es nicht bereichert, sondern beraubt, entleert und erkaltet, und daß er sich selbst zu einer Art Roheit ermannen mußte, als er es nötig fand, den Maler Grünewald zu suspendieren und seine Schöpfung wie ein schwieriges Bilderrätsel aufzulösen.[4]

Schon deswegen ist die Methode Bernharts, das Werk Grünewalds losgelöst aus dem Rahmen der Zeitkunst ausschließlich aus wahllos zusammengetragenen liturgischen Stellen zu deuten, als verfehlt zu bezeichnen. Wenn wir einen festen Boden für die Erklärung gewinnen wollen, müssen wir den Meister in die ikonographische Überlieferung seiner Zeit, d. h. in den typologisch-symbolischen Bilderkreis des Mittelalters hineinstellen. Ein Blick in die methodischen Grundlinien der ikonographischen Forschung, die Anton Springer schon i. J. 1860 aufgestellt hat,[5] hätte Bernhart vor seinem gefährlichen Unterfangen bewahren müssen. Anton Springer betont in seinen Leitsätzen mit Recht: „Die mittelalterliche Kunst hat nicht versucht, Rätselbilder zu schaffen, sondern aus dem klaren und vollen Volksbewußtsein geschöpft. Was im Bewußtsein der Zeit nicht lebt, dafür ist der Sinn des Volkes tot und in der Phantasie des Künstlers kein Raum . . . Eine große Reihe von Vorstellungen ist ohne symbolischen Gehalt."[6] Darüber hinaus sind sicher viele Einzelheiten aus kompositorischen Absichten er-

stelle. Schon hier liegt eine Selbsttäuschung B's. vor, denn die Stelle kommt in dieser Form nirgends im Missale oder Brevier vor. Dagegen ist das Ecce virgo etc. typisch für die Verkündigungsdarstellungen der Zeit (vgl. Beissel, Geschichte der Marienverehrung im Mittelalter I S. 599 f.), und die Wiederholung aus einem horror vacui zu erklären.

1) Bernhart a. a. O. S. 6 ff.

2) Unter Berufung auf den Predigttext des Priesters Konrad bei Schönbach, Altdeutsche Predigten III 12, 27 f. Dort wird jedoch Maria als der Brautstuhl Christi bezeichnet.

3) Der elfenbeinerne Thron Salomos erhebt sich in der ganzen Ikonographie des Mittelalters auf sechs rechts und links von Löwen flankierten Stufen nach 3. Kön. 10, 18—20. Vgl. Molsdorf, Führer durch den symbol. und typologischen Bilderkreis der christl. Kunst des Mittelalters, Leipzig 1920 No. 786.

4) Bernhart a. a. O. S. 13.

5) Springer, Ikonographische Studien, Mitt. K. K. C. C. V. Wien 1860.

6) Auch Kögler a. a. O. S. 314 sagt mit Recht: „Erklärungen aus den bereits festgelegten Formen der Bilder heraus müssen erst der Prüfung unterzogen werden, ob sie nicht der zusammensetzenden vorstellenden Kraft des Künstlergeistes zuviel zumuten." — Ähnlich Weber, Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst, Stuttgart 1894 S. 146: „Rätselbilder zu schaffen lag niemals in der Absicht des Mittelalters. Der Anschauungskreis des Zeitalters bietet den festen Hintergrund für die künstlerischen Gedanken." — Auch Joseph Sauer schließt sich in seiner Besprechung der Bernhartschen Broschüre im Liter. Handweiser 1921 No. 6 dieser Auffassung an. Er findet ebenfalls, daß die Phantasie des Verf. trotz aller Berufung auf theol.-liturgische Quellen viel zu weit geht, und daß ihm vor allem ein allseitiges kritisches Verständnis der Schaffensweise mittelalterl. Symbolik abgeht. „Mit zufällig zusammengetragenen und willkürlich angewendeten Zitaten rekonstruiert man noch nicht die großen Ideengänge mittelalterlichen Geistes."

flossen, denn jedes Werk ist für den Maler in letzter Linie kein gegenständliches, sondern ein künstlerisches Problem. Für das Gesamtprogramm des malerischen Werkes von Isenheim ist außerdem die Zweckbestimmung des Altares maßgebend.[1] Der mittelalterliche Flügelaltar war das große Anschauungsmittel im religiösen Lehrbetrieb jener Tage, das den stets wechselnden Ansprüchen des Kirchenjahres Rechnung zu tragen hatte. Wir haben daher auf der Außenseite in der Regel den in düsteren Farben gehaltenen Passionsaspekt für die kirchlichen Bußzeiten des Advents und der Fasten, auf den Innentafeln die freudigen Ereignisse aus dem Leben Jesu und Mariä, also die Festgarnitur vor uns. Die Teilung des spätmittelalterlichen Flügelaltars in einen Passionsaspekt und einen Festaspekt war streng durchgeführt. Alle Fronaltäre zeigen im wesentlichen dieses zweiteilige Schema. Der Isenheimer Altar ist nun ein sogenannter Wandelaltar, d. h. ein Altar mit doppelten Flügeln. Er gewährte die Möglichkeit zu einem dreifachen Wechsel während des Jahres und bot so willkommene Gelegenheit, die Darstellung des Kirchenheiligen zu verbreitern, der sonst nur im geschnitzten Schreine, meist als Unterdominante der Madonna, zur Geltung kam. Wir haben daher beim Isenheimer Altar von vornherein das Passionsthema, das Festthema (beide aus der christlichen Heilslehre geschöpft) und endlich die bildliche Darstellung des Kirchen- bezw. des Ordensheiligen zu erwarten. Daraus ergibt sich neuerdings die Forderung der Gemeinverständlichkeit für das Gesamtprogramm des Altars und seine einzelnen Teile.

II. Nun entsteht die Frage: Läßt sich bei Grünewald die Einstellung auf einen bestimmten Bilderkreis nachweisen? Die üblichen Vorlagen der mittelalterlichen Meister: Legenda aurea, Bruder Philipps Marienleben, der sog. Heilsspiegel, die apokryphen Evangelienlegenden, die Dominikanermystik, die Vita Christi von Bonaventura, Ludolf v. Sachsen und Joh. Landsperg haben bei dem eigenwilligen Meister kaum greifbare Spuren hinterlassen. Manches ist mehr oder weniger konventionell gebunden, so die Basler Kreuzigung, die Verspottung, die Kreuztragung, die Grablegung. Anderes wie die Standfiguren der hl. Antonius und Sebastian und die Antoniuslegende, läßt trotz der persönlichen Note die Vorlage durchfühlen. Wieder anderes dagegen erscheint auf den ersten Blick durchaus eigenständig, so die Madonna von Stuppach, Kreuzigung und Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars, die Magdalenenklage in Donaueschingen.

Es ist aber gar keine Frage, daß bei der strengen ikonographischen Bindung jener Tage auch für diese Darstellungen anerkannte Vorlagen a priori erschlossen werden müssen. Der Schlüssel liegt in einigen von Grünewald gebrauchten symbolischen Beziehungen, die der bildenden Kunst seiner Zeit nicht allgemein geläufig waren, aber gerade deswegen einen ganz bestimmten Hinweis ergeben. Es sind das z. B. die selten verwendeten marianischen Typen des Kristallglases, des Bienenkorbes und des Regenbogens. Für das Kristallgefäß vor der knieenden Mädchengestalt in Isenheim, diese prächtige venezianische Glaskanne, deren langgeschwungener Schnabel sichtlich auf die Knieende weist und eine „metaphysische Funktion im Bilde erfüllt" (Hausenstein), verweist zwar Joseph Walter[2] mit Recht auf die Stelle in dem weitverbreiteten Marienleben des Bruders Philipp des Kartäusers,[3] und Kögler[4] belegt sie mit einer Stelle aus einem alten Passional. Sie steht aber auch am Anfang der Offenbarungen der hl. Birgitta von Schweden, wo es gleich im ersten Satze heißt: „Als die Sunn eingeht durch das Glas und es nit versehret, also ist die Jungfrauschaft der Jungfrau in Annehmung meiner Menschheit nit zerrütt wor-

1) Groner a. a. O. S. 20.

2) Walter a. a. O. S. 36.

3) Bibl. der deutschen Nat. Lit. XXXIV. Bd. S. 56.

4) Kögler a. a. O. S. 325 Anm. 7.

den." (Worte Jesu an Birgitta.[1]) Auf dieselbe Quelle führen uns die Symbole des Bienenkorbs und des Regenbogens. Im 12. Kapitel des 6. Buches der Offenbarungen heißt es:

Meine Tochter, du vergleichst mich mit einem Bienenkorbe. Ich war in Wahrheit ein Bienenkorb, als die hochgelobte Biene, der Sohn Gottes, von dem höchsten Himmel sich niederlassend, in meinem Schoße Einkehr nahm. Denn in mir war eine süßeste, feinste Wabe durch Einwirkung des heiligen Geistes auf das Vollkommenste für Aufnahme des süßesten Honigseimes der Gnade vorbereitet worden. Diese Wabe aber wurde voll, als der Sohn Gottes in mich kam mit seiner Macht, mit seiner Liebe und mit seiner Heiligkeit.[2]

Im 3. Buch 10. Kapitel vergleicht sich Maria selbst mit einem Regenbogen über den Wolken, der beide Enden niedersenkend die Erde zu berühren scheint. Diese merkwürdige Symbolik ist äußerst selten, denn sie findet sich in keiner der geläufigen Mariologien des Mittelalters, auch nicht in der an Sinnbildern Mariens überreichen goldenen Schmiede Konrads von Würzburg.[3] Grünewald muß also die Offenbarungen der hl. Birgitta gekannt und benützt haben. Der Beweis verstärkt sich noch, wenn wir uns das genannte 10. Kapitel des 3. Buches näher ansehen. Es heißt hier mit unwesentlichen Auslassungen wörtlich:

„Mache kund, was ich dir nun über den Zustand der heiligen Kirche in dem Bilde eines Domes eröffne. Die Grundmauer auf der rechten Seite des Domes ist so sehr gesunken, daß sich hoch im Gewölbe mehrere Risse gebildet haben, aus denen das Mauerwerk so gefährlich herabfällt, daß viele im Schiffe der Kirche tötlich davon getroffen werden. Auch von den hochstrebenden Säulen sind manche geborsten und drohen den Einsturz. Der ganze Estrich der Kirche ist so unterwühlt, daß eintretende Blinde sehr gefährlich fallen müssen; ja selbst Sehende stürzen nicht selten wie die Blinden in die gefährlichen Löcher des Estrichs. Darum ist der ganze Stand der Kirche Gottes ein sehr gefährdeter, und ihr voller Zusammensturz in drohender Nähe. Ja, ich beteuere dir, daß, wenn der Kirche nicht Hilfe wird zur Erneuerung, ihr Zusammenbruch so gewaltig sein wird, daß der ganze Erdkreis erdröhnen wird. Ich aber bin die Jungfrau, in deren Schoß zu kommen der Sohn Gottes sich gewürdigt hat, um aus meinem Schoße mir zu höchstem Troste und ohne jede Beschwerde geboren zu werden. Darum stehe ich in beständigem Gebete über der Welt, wie der Regenbogen über den Wolken, der beide Enden niedersenkend die Erde zu berühren scheint. Unter diesem himmlischen Bogen verstehe ich also mich selber, die ich zu den Erdebewohnern mich herabneige, die Guten wie die Bösen mit meinem Gebete berührend. Auf einer Seite der Erde steigen schreckliche Wolken[4] gegen die Klarheit des Bogens auf. Unter diesen Wolken verstehe ich solche, die ein ausschweifendes Leben führen und unersättlich wie der Grund des Meeres in ihrer Geldgierde sind. Sie verschleudern auch aus Stolz in unvernünftiger Weise ihre Güter, wie ein Gießbach in seinem Ungestüm[5] die Wellen da und dorthin schleudert. In diesen drei Stücken versündigen sich gegenwärtig gar viele Kirchenvorsteher, deren schreckliche Sünden zum Himmel aufsteigen vor das Angesicht Gottes wider mein Gebet, gleichwie schwarze Wolken gegen die Klarheit des Regenbogens. Wer also nach seinen Kräften sich bemühen will, daß die Grundmauer der Kirche wieder fest und der gebenedeite Weinberg, den Gott mit seinem Blute gegründet hat, wieder erneuert werde, der wird mich, die Königin der Engel, mit allen Engeln zum Beistande haben."[6]

Ergeben sich hieraus nicht verblüffende Rückschlüsse auf die Stuppacher Madonna Grünewalds? Also nicht nur die Elemente des Bienenkorbs und des Regenbogens, sondern die Darstellung als Ganzes eine Wiedergabe des grandiosen Bildes der hl. Birgitta vom Zustand der Kirche und dem Patronat der hl. Jungfrau? Man hat bisher in der Kirche mit der Nachbildung des Südportals des Straßburger Münsters die

1) Das puch der himlischen Offenbarung der hl. wittiben Birgitta von dem Künigreich Sweden, gedr. durch Anton Koberger, Nürnberg 1502, 1. Buch, 1. Kap. — Prof. Dr. John Meier in Freiburg macht mich während des Druckes aufmerksam, daß glas mittelhochdeutsch = Tafelglas, während Gefäß also Hohlglas = vaz ist. So findet sich Ausdruck und Bild bei Birgitta, Sermo angel. Donnerstag 1. Lesung: Der gebenedeite Leib der jungen Maria war vergleichbar einem reinsten Kristallgefäß, ihre Seele einer hellstrahlenden Leuchte . . .

2) In der Übersetzung von Schmöger, Regensburg 1883, S. 166 f.

3) Auch Molsdorf a. a. O. kennt weder Bienenkorb noch Regenbogen als marianisches Symbol. Nur im Mariale Bernardins von Busti findet sich der arcus coeli, desgleichen, wie ich nachträglich sehe, bei Bonaventura Laus Virginis 6, 469e u. an einer andern ganz entlegenen, für uns bedeutungslosen Stelle. S. Salzer, Die marianischen Vorbilder u. Symbole. Programm des k. k. Obergymnasiums in Seitenstetten 1893 S. 499.

4) „Grausamlich Wolken" Koberger 1502 a. a. O.

5) „als der schnell fließend pach in seiner ungestümigkeit ausgeusst das Wasser." Koberger a. a. O.

6) Schmöger a. a. O. S. 277 ff.

römische Hauptkirche Maria Maggiore gesehen, weil man mit Schmid[1] das Stuppacher Gemälde als ehemaliges Mittelstück des Mariaschneealtars in der Stiftskirche zu Aschaffenburg betrachtete. Diese Zugehörigkeit ist indes stark in Frage zu ziehen,[2] und außerdem muß es doch verwunderlich erscheinen, daß der Meister, der sich auf dem Flügelbilde mit den römischen Örtlichkeiten und den bodenständigen Formen der Renaissance so sehr vertraut zeigt, die Szene auf einmal in eine deutsche Stadt und Landschaft verlegen und die liberianische Basilika in die Formen eines deutschen Domes kleiden soll.[3] Ist das Bild die Wiedergabe der Vision der hl. Birgitta, dann erklären sich auch die schwer verständlichen Schneeflächen,[4] die sich — optisch — hinter dem linken Ende des

1) Schmid a. a. O. S. 202 f.

2) Für die Zugehörigkeit spricht eigentlich nur der Umstand, daß sich das Bild mit einigen Schwierigkeiten in den noch vorhandenen Altarrahmen bringen läßt. Viel gewichtiger sind aber die Gründe, die dagegen sprechen:

1. Der Flügel mit dem Mariaschneebilde in Freiburg zeigt, wie auch Schmid a. a. O. S. 197 zugeben muß, eine ganz andere Machart, ist pastoser, impressionistischer als die Stuppacher Madonna. Diese steht dem Isenheimer Altar 1509/11) sehr nahe, der Mariaschneealtar in Aschaffenburg wird aber laut Datierung erst 1519 vollendet.

2. Auf den Unterschied in der Wiedergabe der Kirche von S. Maria Maggiore auf Flügel und Mittelbild ist schon im Kontext dieses Aufsatzes hingewiesen.

3. Die Stuppacher Madonna in der Landschaft ist kein typisches Mariaschneebild. Andrerseits trägt der Rahmen den lateinischen Spruch: Maria mater graciae mater misericordiae Tu nos ab hoste protege. Diese Inschrift ist typisch für Schutzmanteldarstellungen. S. Beissel, Marienverehrung I. 352 f.

4. Das Bild hat, die Beschneidung am unteren Rande (dieser trug einst das Monogramm; s. Zeller, die Madonna von Stuppach, 1921 S. 15) in Rechnung gezogen, genau die Maße der Karlsruher Kreuzigung und Kreuztragung, kann also sehr wohl als Bestandteil des Tauberbischofsheimer Auftrages zu denken sein.

5. Diese Wahrscheinlichkeit wächst, wenn wir beachten, daß die Stuppacher Madonna einen gazeartigen Schleier übergeworfen trägt. Nun befand sich in der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim nach dem Berichte des Pfarrers Remscheid, Lic. theol., vom 23. Nov. 1665 als größtes Heiltum (quod maximum est) ein Schleier der allerseligsten Jungfrau, mit dem sie im Leiden unseres Herrn die Tränen und den Schweiß trocknete (peplum B. M. V., quo lacrimas et sudorem detersit in passione Dni nostri J. Chr.) „Color Sacri Pepli videtur als sei es von nesselgarn oder baumwolle, longitudo $3^1/_2$ et latitudo 3 viertel Ellen. Ceterum semper in precio et honore habitum fuisse . . . omnes senatores et cives fide digni attestantur." S. Ehrensberger, Zur Geschichte der Benefizien in Tauberbischofsheim, Freiburger Diözesanarchiv XXIII 1895, S. 151. Diese seltene Reliquie wurde im St. Stephans- oder Schleieraltar aufbewahrt, der schon 1612 (s. Berberich, Gesch. der Stadt Taub. 1895, S. 218) an den Chorstufen unter dem Triumphbogen stand. Das Benefizium wurde in unbekanntem Jahre zwischen 1596 und 1514 gestiftet. Noch 1723 war „der lieben frauen schleyeraltar im föllichen floor und der schönste in der Kirchen, wird fast täglich Gottesdienst darauf gehalten" (Bericht des Mainzischen Faktors Michael Karl Fleischmann). 1751 ist der an unbequemem Orte stehende Altar beseitigt, seit 1760 wurde der Schleier im St. Annaaltar aufbewahrt, seit Anfang des 19. Jahrh. ist er verschwunden. Ehrensberger a. a. O. S. 132 und 151.

Der Schleier auf dem Stuppacher Bilde hat, an der Figur der Madonna gemessen, eine Länge von mindestens zwei Meter, was gut zu den Maßen des peplum passen würde. Nach Franz Bock, die textilen Byssusreliquien des christl. Abendlandes, Aachen 1895, S. 11 gibt es „im Münsterschatze zu Aachen und in den Domen zu Chartres und zu Prag noch Überreste von feinstem ägyptischem Byssus, die von der Tradition der christl. Jahrhunderte als velum, velamen oder peplon B. Mariae Virginis übereinstimmend bezeichnet werden." Kleinere Stücke vom Peplon Mariä besaßen seit alter Zeit das Domstift Hildesheim und mehrere Kölner Kirchen, so Groß St. Martin, St. Gereon und die ehemal. Makkabäerkirche (Peplum quo velabatur, dum sub cruce filii miserias et mortem deplorabat). S. Kessel, J. H., die Aachener Heiligtümer 1874, S. 138 f. Die Untersuchung des Aachener peplums i. J. 1874 ergab „eine ziemliche Längenausdehnung (129 cm, Teilstück! In Chartres $4^1/_2$ Ellen!). An den Schmalseiten dieses Gewebes, das wegen seiner durchsichtigen Zartheit die alte Bezeichnung Nebellinnen oder gewebter Wind beanspruchen kann, erkennt man deutlich die beiden dichteren Abschlüsse des Gewebes, die man mit einem technischen Ausdruck als Selbstkante, lisière, bezeichnet. Im übrigen ist dieser kostbare Byssus ohne Musterung, also uni gewebt." Bock a. a. O. S. 16. Glaubt man hier nicht eine Beschreibung des von Grünewald aufgemalten Schleiers zu lesen? Offenbar kam in unbekanntem Jahre ein Teil des Aachener Peplums über Mainz, wo übrigens auch das Schweißtuch des Herrn verehrt wurde, nach der mainzischen Stadt Tauberbischofsheim. Die Breitenmaße ($^3/_4$ Ellen in Taub., 45 cm in Aachen, 18 Daumen in Chartres) stimmen genau überein. S. Kessel, a. a. O. S. 136, 138.

6. Das Bild wird 1809/10 in Mergentheim, also nur 12 km südlich von Tauberbischofsheim erworben, während der angebliche Standort Aschaffenburg 72 km in nordwestlicher Richtung entfernt liegt! Dyroff, Über die Bedeutung des Stuppacher Marienbildes von M. Grünewald, Zeitschr. f. christl. Kunst 1917 S. 139 ff. schließt aus der Betonung des Lilienmotives auf die Sandkapelle „zur weißen Lilie" vor der Stadt Aschaffenburg als Ort der ursprünglichen Aufstellung. Aber die Lilie war als marianisches Symbol so allgemein geläufig, daß dieser Schluß nicht überzeugen kann. Dyroff gibt selbst zu, daß das Gnadenbild dieser Kapelle eine Pietà war. S. auch Lange, M. Grünewalds Stuppacher Madonna. 1908. Mergentheim selbst kommt als alter Standort nicht in Frage.

3) Auch Schmid empfindet diese Unstimmigkeit. A. a. O. S. 197.

4) Man sieht vor allem nicht ein, warum diese einen Teil des Gebirges bis zur Talsohle bedecken, während sie den andern Teil völlig freilassen.

Regenbogens bis zur Talsohle herabziehen. Sie sind eben keine Schneefelder, sondern, wie die bald zu erhoffende Restaurierung des Bildes beweisen wird, die Wolken im Sinne der hl. Birgitta, die vom Fußpunkt des Regenbogens aufsteigen. Das Bild gewinnt so eine nicht mißzuverstehende bedeutungsvolle Beziehung zur Zeitgeschichte, denn ein Vergleich der kirchlichen Zustände am Vorabend der Reformation mit denen des großen Exils und Schismas in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mußte sich jedem Denkenden aufdrängen. Die Reformgedanken der hl. Birgitta mußten gerade damals zeitgemäß erscheinen,[1] und wenn Zülch und Rolfs recht haben, daß Grünewald mit Matthias Gotthard gleichzusetzen ist, dann fand man in seinem bescheidenen Nachlasse u. a. auch einige „lutherische Scharteken",[2] die mindestens seine ernste Befassung mit den brennenden Fragen der Zeit bekunden. Wir werden noch sehen, auf welchem Wege vermutlich der Meister zur Kenntnis seiner Vorlage gelangt ist.

III. Nachdem so die Berührung Grünewalds mit dem Birgittinischen Gedankenkreise festgestellt ist, besteht natürlich die Wahrscheinlichkeit weiterer Entlehnungen.

1. Die übersteigerten Kreuzigungsdarstellungen harren ja noch immer einer befriedigenden Erklärung. Diese Schauerkruzifixe sind zwar nicht unbedingt Grünewald'sche Erfindung, sondern waren am Mittelrhein von Mainz bis Würzburg zu Hause. Wer je im Stadtmuseum zu Mainz vor der einst Hans Baldung zugeschriebenen Kreuzigungs-Gruppe stand[3] oder im Darmstädter Landesmuseum den Mosbacher Kruzifixus auf sich wirken ließ — es ist auch erlaubt, an die Pieta im Fenster der Marienkirche von Hanau zu denken[4] —, der ist sich klar geworden, daß der Realismus Grünewalds auf mittelrheinischem Boden aufsteht. Aber die zahlreichen erschütternden Einzelheiten sind damit nicht erklärt. Vieles ist nebenbei falsch gedeutet worden. Die zahlreichen blaugrünen Flecken des mit den Nägeln der Geißelung gespickten, mit schwärenden Wunden ganz übersäten Christuskörpers in Isenheim sind keine Verwesungsflecken.[5] Dargestellt ist nämlich der Augenblick des eingetretenen Todes: Maria hat soeben ein furchtbares Erlebnis, sie sinkt ohnmächtig in die Arme des Jüngers zurück. Diese Flecken sind im mystischen Schriftwerk des Mittelalters vielmehr als Folgen der Geißelung belegt.[6] Ein Blick in das Buch der nordischen Seherin gibt auch hier überraschende Aufschlüsse. Nicht nur, daß das Leiden Christi der Angelpunkt ihrer ganzen mystischen Einstellung war,[7] son-

1) Schon 1481 erschienen bei Zeninger in Nürnberg die Zeit- und endgeschichtlichen Prophezeiungen des 4. Buches der Offenbarungen gesondert unter dem Titel Onus mundi. S. Muther, die deutsche Bücherillustration No. 431; ferner Hain No. 12013. — Diese Prophezeiungen der hl. Birgitta sind auch im 5. Kapitel der 1519 erschienenen weitverbreiteten Reformschrift Onus ecclesiae von Bertold Pristinger verarbeitet. S. Fabricius, Bibliotheca Latina Tom. I. 769. — Grisar, Luther I. S. 36 und 279.

2) Rolfs a. a O.

3) Abgebildet bei Josten, M. Grünewald, Velhagen u. Klasings Künstlermonographien, Bielefeld 1921 S. 9. Die Tafel (auch die Innenseite) hat mit Baldung nichts zu tun. Franz Rieffel hat seine Zuweisung selbst wieder zurückgenommen. — Einen späten Kruzifixus aus mittelrhein. Privatbesitz bringt Wolters, eine Grünewald-Reminiszenz aus dem 18. Jahrh., Städeljahrbuch II. J. 1922 in überzeugenden Zusammenhang mit dem Altarflügel Grünewalds in der Fürstl. Galerie zu Donaueschingen. — Für die mittelrheinische Bodenständigkeit Gr.'s treten auch Thode, Bock, Zülch und Réau ein.

4) Abgebildet bei Fischer, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig 1914.

5) So Mayer a. a. O. S. 25.

6) „St. Anselmus sagt, daß der reinste Leib des Herrn, der vor der Geißelung überaus lieblich war, nachher aussah, als wäre er vom Aussatz zerfressen. Wohin die Kugeln und Haken der Geißelung trafen, da rißen sie Stücke Fleisches mit fort. So stand er da, vom Blut ganz überströmt, und was nicht zerfleischt ist an seinem heiligsten Leibe, ist grün und blau geschlagen So jämmerlich wurde er zugerichtet für dich." Ernst, altdeutsche Betrachtungen nach dem St. Georgener Prediger des 13. Jahrh. Hildesheim 1922. S. 62. — Die hl. Birgitta von Schweden errechnet die Zahl der Wunden Jesu auf Grund einer Offenbarung auf 5475. Bernardina, aus dem Leben der hl B. v. Schweden. Augsburg 1888 S. 199. Derartige Vorstellungen haben zweifellos hier nachgewirkt. Nähere Beziehungen zu Birgitta werden sich noch ergeben.

7) Krogh-Tonning, die hl. Birgitta von Schweden 1907, S. 64.

dern ihre Passionsgesichte waren Jahrhunderte lang die viel gelesene, ausführlichste und anschaulichste Schilderung der Leidensgeschichte,[1] und es müßte geradezu auffallen, wenn ein so ausbündiger Mann wie Grünewald an dieser ungemein drastischen Wiedergabe der Passion vorübergegangen wäre. Birgitta erzählt uns die große Katastrophe auf Golgatha wie folgt:

„Die Dornenkrone ward ihm ganz fest auf sein Haupt gedrückt; sie reichte bis zur Hälfte der Stirn herab. In sehr vielen Läufen rann das Blut infolge der Eindrückung der Dornenstacheln ihm über das Gesicht hinab und füllte Augen, Haare und Bart an, so daß das Ganze fast nur wie ein Blutstrom aussah und er nicht zu sehen vermochte, wie ich am Kreuze stand, wenn er nicht durch Zusammendrücken der Augenlider das Blut hinauspreßte ... Dann trat die Totenfarbe auf die Teile, welche vor dem Blut gesehen werden konnten, und die Wangen hingen über die Zähne herab. Die Rippen waren gemagert und konnten gezählt werden. Der Bauch drängte sich, nachdem die Feuchtigkeiten verzehrt waren, nach dem Rücken zurück;[2] die Nase war spitz und dünn, und als das Herz nahe am Brechen war, erzitterte sein ganzer Leib; sein Bart legte sich auf die Brust. Entseelt stürzte ich zu Boden. Nachdem sich, sobald er verschieden war, der Mund geöffnet hatte, konnten die Zunge, die Zähne, das Blut im Munde von den Zuschauern gesehen werden; die halbgeschlossenen Augen waren abwärts gekehrt, und der bereits tote Leib hing niederwärts. Die Kniee hatten sich nach der einen Seite gebogen, die Füße um die Nägel wie um Türangeln herum nach der andern Seite gewendet ...[3] Als nun die übrigen sich zurückzogen, vermochte ich nicht wegzugehen. Aber ich war nun wie getröstet, daß ich seinen jetzt vom Kreuze abgenommenen Leib berühren und in meinen Schoß nehmen, seine Wunden untersuchen und das Blut abtrocknen konnte. Meine Finger schlossen ihm den Mund, und ebenso drückte ich ihm die Augen zu. Die starr gewordenen Arme vermochte ich jedoch nicht zu beugen, um sie über der Brust zusammenzulegen; nur über den Bauch konnte ich sie bringen. Auch die Kniee konnten nicht gerade gestreckt werden, sondern standen hervor,[4] wie sie am Kreuze starr geworden waren."[5] Im Liber Extravag. Kap. 50 und 51 der hl. Birgitta finden sich noch diese ergänzenden Züge: Gaumen und Zahnfleisch waren geschwollen ... Die Augen öffneten sich zur Hälfte, die ganze Last des Leibes sank auf die Füße nieder. So hing ich da, wie ein in Blut getauchtes Tuch.

Diese plastische Schilderung ist nun bei Grünewald handgreiflich in die Sprache des Bildes umgesetzt. Die auffallendsten Übereinstimmungen sind von uns durch Sperrdruck hervorgehoben. Man beachte namentlich die so anschaulich gegebene Verrenkung der Füße, die sich tatsächlich um die Nägel wie um eine Angel gedreht haben, und die Verkrampfung der Finger! Im Sermo angelicus der hl. Birgitta (dritte Freitagslesung) wird die Wirkung des Todes auf die hl. Jungfrau berichtet:

„Als sie die klägliche Stimme ihres im Todeskampf rufenden Sohnes vernahm: Mein Gott, warum hast du mich verlassen? und sehen mußte, wie alle seine Glieder

1) Siehe das Urteil von Petrus Canisius bei Schmöger a. a. O. S. XIV und von Martin Cochem bei Schulte, P. Martin von Cochem 1910 S. 47 ff. Vgl. auch Stahl, P. Martin von Cochem und das Leben Christi, 1909, S. 52 f.

2) Wer denkt hier nicht an den mächtig herausgetriebenen Brustkorb und den schwindenden Unterleib auf dem Donaueschinger Altarflügel? — Die Magdalenenklage findet sich sonst nicht bei Birgitta, dagegen im Donaueschinger Passionsspiel a. d. Ende des 15. Jahrh. Hier heißt es Bl. 75 f. „Hiemit ... kumpt M. Magd. ouch an das crütz fallen und spricht cleglich

O we not ob aller not
O we min liebster Her ist tod
Der mir so früntlich hat getan
und mir vil sunden abgelan
O Jesus aller liebster Her
wer git mir rat wer git mir ler
verlassen bin ich ewanclich
O Her das clag ich inneclich
nim mich auch von disem zit
wann all min hoffnung in dir lit."

Eine größere Magdalenenklage im Marienleben Walters von Rheinau, im Marienleben Philipp des Kartäusers findet sich diese Klage erst nach der Kreuzabnahme. — Der Donaueschinger Altarflügel stammt übrigens nicht aus Halle, sondern aus Isenheim, wie wir an anderer Stelle (Cicerone 1924 Heft 7) nachgewiesen haben.

3) „Die kniee auf ein teil geneigt, die füß auf den andern teil, liessen sich nider auf die negel als aufhebend tür angel." Ausgabe von Koberger von 1502. — Diese Verrenkung der Füße zeigt sich besonders deutlich bei der Karlsruher Kreuzigung und beim sog. kleinen Kruzifix.

4) Man vergleiche die Pieta in der Marienkirche zu Hanau und die Grablegung in Aschaffenburg.

5) Offenbarungen IV 70 bei Krogh-Tonning a. a. O. S. 136 f. Ein verwandt Gesicht hatte die Heilige beim Besuche der hl. Stätten zu Jerusalem. S. Offenb. VII 15. Hier heißt es u. a.: Als der Heiland den Geist aufgab, „ward sein leib gleich aufgehalten von den negeln mit denen die füss dem kreutz angeheft waren. Aber die Finger und hend und arm warden mer jez ausgedent dann vor". Koberger a. a. O.

erstarrten und er mit geneigtem Haupte seinen Geist aufgab, da schnürte die Heftigkeit der Schmerzen das Herz der Jungfrau also zusammen, daß jedes Gelenke ihres heiligsten Leibes die Bewegung versagte."[1]

Auch hier ist der Einfluß auf den Maler deutlich zu erkennen: Maria, deren Todesblässe durch die weiße Gewandfarbe unterstrichen ist, wird, steif wie ein Stock, im Zurücksinken gerade noch von den Armen des Jüngers unterfangen. Über diesen welterschütternden Moment hinaus ist, wie Schmid und Bock[2] richtig, wenn auch letzterer unter Leugnung des geschichtlichen Augenblicks, erkannt haben, eine wichtige, schon durch die übergroße Gestalt des Täufers angedeutete symbolische Beziehung gegeben, nämlich der dauernd vorgestellte Opfertod Christi und zwar im katholischen Sinne der unblutigen Fortsetzung im Opfer der Messe, wie Lamm und Kelch beweisen.

Ob der Täufer auf unserem Bilde, wie Groner will,[3] als Vertreter der Synagoge und Magdalena folgerichtig als Typus der Kirche anzusprechen ist, wage ich bei der bescheidenen Rolle, die die absichtlich verkleinerte Magdalena im Bildganzen spielt, nicht zu entscheiden. Doch könnte das „Me autem minui" dem Johannes die Rolle der schwindenden Synagoge tatsächlich zuteilen.[4] Die aus Fluß und Felsgestein gemischte Landschaft des Mittelplanes ist vielleicht in Verbindung mit dem Lamm eine Verbildlichung des Schriftwortes aus Isaias (16,1): Emitte agnum domine de petra deserti ad montem filiae Sion.

2. Auffallend ist die Flankierung der Kreuzigungsdarstellung durch die Standfiguren des hl. Antonius Eremita und des hl. Sebastian an Stelle der üblichen Weiterführung des Passionsthemas. Man hat an ein Hinübergreifen des Passionsgedankens auf diese beiden Heiligen gedacht.[5] Gewiß sind diese beiden durch große äußere und innere Mühsale gegangenen Gestalten der christlichen Frühkirche kein störendes Beiwerk, sondern schlagen passionsverwandte Töne an. Aber das Entscheidende ist das nicht, denn diese Kombination ist ohne jeden Vorgang in der bildenden Kunst der Zeit. Dagegen erscheinen die beiden Heiligen ungezählte Male in ihrer Eigenschaft als Patrone gegen ansteckende Krankheiten einander gegenüber gestellt. Ich erinnere nur an den Dresdener Altar Dürers. In einer Kirche der Hospitaliten des hl. Antonius mußte man sie geradezu erwarten. Diese Kirche war ein berühmtes Wallfahrtsheiligtum des Pestpatrons Antonius, und wenn wir bedenken, daß die Passionsdarstellung in der Mitte zehn Wochen sichtbar blieb, so legte sich der Gedanke nahe, den ebenso lange verdeckten Aspekt des großen Patrons der Kirche im geschnitzten Schreine wenigstens in reduzierter Form dadurch zu ersetzen, daß man die beiden an Ort und Stelle hochverehrten Pestpatrone auf den anstoßenden Stellflügeln unterbrachte.

3. Noch bleibt das große Rätsel des Menschwerdungsbildes. Die Deutungsversuche gehen meist von der knieenden Mädchenfigur des Mittelbildes aus. Franz Xaver Kraus hat sie zuerst, wie wir gesehen haben, als Maria in der Herrlichkeit bezeichnet. Konrad Lange bestimmte sie dann näherhin zuerst von allen als Maria in der Erwartung, und Joseph Bernhart hat für diese Lösung die treffende Formel gefunden: „es handelt sich um Maria, die nach der Empfängnis in der Stimmung des Magnificat sich anbetend in das visionär vorausgenommene Ereignis versenkt. An der Schwelle des alten Bundes knieend, durch Sehnsucht und Zustand schon ganz dem neuen zugetan, erscheint

1) Schmöger a. a. O. S. 394 f. — In den Offenbar. VII 15 wird geschildert, wie Maria zuerst hinfiel, dann aber wieder „aufstund ohnmächtig des leibs", gehalten von den Umstehenden, „ganz in schrecken aufgezogen" und halb tot halb lebendig vom Schwerte des Leids durchstochen.

2) Schmid a. a. O. S. 135. — Bock a. a. O. S. 476. — Vergl. Hagen a. a. O. S. 74.

3) Groner a. a. O. S. 23.

4) Nach R. Wiebel, Beilage zur Augsburger Postzeitung 1919 No. 14, sollen diese Worte den Täufer als Martyrer kennzeichnen, das Band sein, das seinen Tod mit dem Tod Christi verknüpft nach Augustinus: Iste minutus est capite, ille crevit in cruce (Brevierlesung am Feste Decollatio S. Joann. Bapt. 29. August).

5) Müller a. a. O. S. 124. Anton u. Sebastian — die beiden Formen des Leidens, körperliches und seelisches, Martyrium und Versuchung.

sie als Tochter ihres Kindes."[1] Daß die Gestalt wirklich kniet und nicht steht, wie Kraus, Kögler und Schmid[2] wollen, hat unseres Erachtens Lange schlagend bewiesen: die Entfernung des Rumpfes vom Boden ist so gering, daß nur an eine Knieende gedacht werden kann. Der Deutung als anima fidelis durch Friedrich Schneider widerspricht, abgesehen von den eingangs erwähnten Gründen, die darüber schwebende Engelgruppe, die dem geheimnisvollen Wesen Krone und Szepter reichen, ferner die in den mysteriösen Lichtglanz mit eingeschlossenen Formen des Schoßes,[3] die Gloriole um das Haupt, die sich im wesentlichen nur durch den kleineren Radius von dem des Auferstandenen unterscheidet, und das prächtige Kristallgefäß, dessen Schnabel demonstrativ auf die Knieende weist und sicher seine symbolische Beziehung hat.

Dieses Glasgefäß ist ohne Zweifel als Symbol der hl. Jungfrau zu fassen[4] und stützt somit die Auffassung der Mädchengestalt als Maria. Sie wird weiterhin verstärkt durch die doppelte Krone, den jungfräulichen Kranz aus lanzettförmigen Blättern und das Attribut der Königin mit Krone und Szepter.[5] Diese Auffassung ist heute die herrschende geworden und wird, was sehr zu beachten ist, durch eine an Ort und Stelle noch im 18. Jahrhundert lebendige Überlieferung belegt.[6] Ein erklärendes Moment für die eigenartige Darstellung liegt zweifellos auch in der Szene zu Häupten der knieenden Jungfrau in der Lünette des Portals. Wir sehen hier einen bärtigen Mann auf einem Throne sitzen, der eine Art Segensgeste gegen einen vor ihm knieenden ebenfalls bärtigen Mann ausführt. Die Szene ist bisher kaum gedeutet und sehr nebensächlich behandelt worden, scheint uns aber durch den offensichtlichen Zusammenhang mit der darunter knieenden Figur für die Lösung der Frage immerhin von Bedeutung zu sein. Bernhart macht sich die Sache sehr leicht, indem er sagt: „Keines Wortes mehr bedarf die Szene im Tympanon über den kronehaltenden Engeln: Abraham empfängt den Segen Melchisedechs, in dem Christi ewiges Priestertum vorgebildet."[7] Diese Erklärung ist jedoch unmöglich, denn es fehlen alle Abzeichen des Priesters und des Königs, und Melchisedech spendet in der Ikonographie des Mittelalters den Segen zumeist stehend, nicht sitzend. Die wahre Bedeutung der Szene wird sich sofort ergeben. Maria kniet im templum Salomonis, d. h. in einer Art Vorhalle dieses Tempels, der durch die Figuren des Moses und der Propheten, die sich lebhaft gestikulierend über das messianische Problem unterhalten,[8] als solches ausgewiesen ist. Unter das Gewölbe dieses Atriums ist ein in der Mitte geraffter Baldachin gezogen. Dieser Baldachin befindet sich genau so in Dürers Marienleben auf der Darstellung der Vorhalle des jüdischen Tempels, den die jugendliche Maria beim ersten Tempelgang (Praesen-

1) Bernhart a. a. O. S. 14.

2) Schmid ist in der Folge der Ansicht Langes beigetreten. A. a. O. S. 152.

3) „Der jungfräuliche Schoß, der von der Kraft des Allerhöchsten überschattet wurde". Birg. Sermo Angel. Dienstag 2. Lesung.

4) Walter a. a. O. S. 36: Sinnbild der Parthenogenesis. Aber nicht als Symbol der unbefleckten Empfängnis! Schmid S. 153 und Kögler begehen die bekannte Verwechslung, indem sie die unbefleckte Empfängnis im aktiven Sinne nehmen.

5) So Lange a. a. O. S. 131 unter Berufung auf Bruder Philipps Marienleben Vers 672: Die Krone der Keuschheit unter allen Mägden, und Vers 1578: Der Engel Krone.

6) „Gegenüber wird ihr (nämlich der Maria mit dem Kinde) wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu gewarten hat, gezeigt." Bericht des Franz Chr. Lerse, Freund Goethes, um 1781. Über die Verfasserschaft des Lerse vgl. Riggenbach, Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde XIV S. 274 ff.

7) Bernhart a. a. O. S. 19 nach Schmid S. 155. Schmid wieder folgt einem Hinweis des Staatsarchivars Dr. Rudolf Wackernagel in Basel. — Nach R. Wiebel in der Beilage zur Augsburger Postzeitung 1920 No. 3 segnet hier Isaak seinen Sohn Jakob.

8) Die Figur ganz links ist sicher Moses mit dem Tafelgesetz, die Gestalt gegenüber rechts trägt den Spitzhut der Juden. Also nicht die vier Evangelisten mit Ezechiel, wie R. Wiebel meint, sondern lex et prophetae nach Matth. 7, 12 = das alte Testament. — Damit erledigen sich auch die Deutungen von Groner a. a. O. S. 28: Der kleine Tempel sei das Bühnenhäuschen des geistlichen Schauspiels, aus dem die Kirche tritt (!) und von Walter a. a. O. S. 42: „Das reicher ausgestattete Brauttor der mittelalterlichen Kirche." — Warum die Propheten klagen sollen, wie Kögler u. Schmid a. a. O. S. 154 an der Hand des Speculum humanae salvationis feststellen wollen, ist nicht einzusehen. Klagende Propheten würden neben den jubilierenden Engelchören völlig aus der Rolle fallen. Der Altar hat übrigens mit der Anlage des speculums nichts zu tun.

tatio) betritt. Wir werden gleich sehen, daß Grünewald Dürers Holzschnitte und Stiche, namentlich aus den Jahren 1503–08 gekannt und benützt hat. Es erscheint nach dem Gesagten zweifellos, daß der Maler ein Stück des jüdischen Tempels wiedergeben wollte,[1] der als größtes Heiligtum des alten Bundes und als Träger aller messianischen Hoffnungen zugleich Symbol der dreimal gebenedeiten Jungfrau ist. Hinter Maria gruppiert sich nun eine Schar von Engeln in überaus reicher Gestaltenfülle, von den großen anthropomorphen Engeln im Vorderplan bis zu den in bengalisches Feuer getauchten Engelsköpfchen im Hintergrunde. Bei den drei großen entlädt sich die innere Spannung in einem Streichterzett, gegeben von einer Baßviola, einer Viola da Gamba und einer Bratsche,[2] die übrigen verharren in Gebetshaltung. Man könnte an die neun Chöre der Engel denken, es sind aber mehr als neun verschiedene Typen unterschieden. Auffällt vor allem der große von oben bis unten gefiederte Engel mit den stehenden Pfauenfedern über dem Haupte. Hier hat die allzu lebhafte Phantasie Bernharts den Vogel Charadrius oder Kalander gesehen, der im mittelalterlichen Physiologus eine große Rolle spielt: „Der Charadrius erkennt auf den ersten Blick, ob eine Krankheit tödlich sei oder nicht. Bringt man ihn zu einem Kranken, so wendet er den Blick ab, wenn das Übel hoffnungslos, und sieht ihn an, wenn er genesen kann. Denn der Vogel nimmt die Krankheit in sich auf, fliegt zur Sonne und verbrennt sie dort in den Strahlen. Die Predigt und die Erbauungsliteratur des Mittelalters kennen ihn wohl als Symbol des Heilands, der nach der Verstockung der Juden die Heiden der Erlösung zuführte. So Konrad von Megenberg in seinem Buch der Natur, das zu Grünewalds Zeiten noch sehr im Schwange war.“[3] Diese Auslegung ist jedoch im höchsten Grade gekünstelt. Man sieht vor allem nicht ein, was dieser Vogel als Symbol des Heilandes hier hinten in der Ecke zu tun hat. Wir haben wohl das Gefühl, daß die Erklärung Bernharts völlig verfehlt ist, und daß der angebliche Vogel in Wirklichkeit eben ein Engel (und zwar ein Seraph oder ein Cherub nach Ez. 10, 8) ist, der schon durch das Zusammenspiel der Instrumente mit den andern konzertierenden Engeln zur unlösbaren Einheit verbunden ist.[4] Nach Bernhart besteht der Kopfschmuck dieses Wesens aus Federn und Blumen (viola tricolor, Stiefmütterchen!) Mit den Edelsteinen der Fingerringe zusammen ergebe sich so eine Vertretung der drei Naturreiche. Aber für den nüchternen Beschauer aggregieren sich so wesensfremde Dinge nicht ohne weiteres zur inneren Einheit. – Den Gipfel einer vollkommen irreführenden Symbolik ersteigt Bernhart in dem Versuch, die Gruppe der vier Putten in großen Aureolen hinter dem geigenden Engel zu deuten. Er stellt zunächst bei dem linken der beiden vorderen ein „Buddhaähnliches Gehaben“ fest und sieht dann, ausgehend von der Strophe eines Adventhymnus, der übrigens nicht ins Brevier übergegangen ist: Sol astra terra aequora, in den vier Wesen die ethnisch differenzierten Schutzgeister der vier östlichen Kirchen auf jüdischem, griechischem, persischem und indischem Boden. Die ethnischen Merkmale, sagt er, sind deutlich: „Der vorderste Engel ist der jüdische. Ihm folgt der persische im schlichten Haar, hinter diesem, einem kleinen Bakchos ähnlich, der griechische, unterhalb in meditativer Versenkung der indische.“[6] Zuerst meint er: „Der

1) Schmid S. 153 treffend: „Es ist der alte Bund, dessen Symbol der Tempel war, Maria steht bis zur Geburt noch im alten Bunde wie Johannes der Täufer, und das ist offenbar mit dem Bauwerk angedeutet, und nicht der Aufenthalt der jugendlichen Maria im Tempel, der nach der Legende vor der Verkündigung stattgefunden hat.“

2) Da die Bratsche die Melodie führt, können die beiden größeren Instrumente nur eine Tenor- und Baßgeige sein. Schmid a. a. O. S. 164 gibt keine nähere Bestimmung.

3) Bernhart a. a. O. S. 34.

4) Über am ganzen Leibe gefiederte Engel s. Sauer J., das Portalrelief der Albanskapelle in Oberschaffhausen. Schauinsland 47.–50. Jahrlauf 1923 S. 43 ff.

5) Bernhart a. a. O. S. 50.

6) Bernhart a. a. O. S. 22.

Ethnograph wird zunächst kaum imstande sein, Rassemerkmale festzustellen, es sei denn bei dem linken der beiden vorderen, dessen buddhaähnliches Gehaben in die Augen springt."[1] Zwei Seiten weiter unten findet er im Widerspruch mit sich selbst, daß „Grünewald die exotischen Typen mit verblüffender Treue charakterisiert". Will man in diese Köpfchen nichts hineintragen, sondern sie so nehmen, wie sie dem Genius des Malers entsprungen sind, dann sind sie eben der Ausdruck der zahllosen Varianten englischer Herrlichkeit, und die mit Augen übersäten feurigen Räder sind der Ikonographie des christlichen Mittelalters überaus geläufig.[2] Die Berufung auf die Strophe eines keineswegs Gemeingut gewordenen Adventhymnus ist rein willkürlich, in keiner Weise überzeugend. Leider ist nicht nur Josten in der zweiten Auflage seines Grünewald, sondern auch Niemeyer und teilweise Hausenstein diesen theologisch verbrämten Phantasien Bernharts erlegen. Andere werden vermutlich folgen.

Ein geheimnisvolles Dunkel liegt auch über dem Personenkreise hoch oben im Hintergrunde des kleinen Tempels, der durch eine von Engeln getragene schwebende Aureole zusammengefaßt ist. In ihrer Mitte erscheint in anbetender Haltung eine mit der Federkrone geschmückte (geflügelte?) weibliche Gestalt. Ein zweites Wesen weiter hinterwärts, nur mit dem Kopfe sichtbar, betrachtet Bernhart als Eva, den Typus Marias, die Mater naturae, im Gegensatz zur Mater gratiae. Sie geht aber in ihren weichen Formen so eng mit dem fleischigen nackten Engel im Rücken der ersten Figur zusammen, daß sie ohne Zwang am ehesten als eines der zahlreichen Engelwesen zu begreifen ist, die anscheinend eine tragende Aufgabe an der Schwelle der kreisförmigen Aureole vollziehen. Bleibt also die angebliche Sibylle, die große Heilige genannt, vielfach mit der Königin von Saba in der legendären Vorstellung gleichgesetzt, die das Protoevangelium an die Heiden verkündet (vgl. Kaiser Augustus und die Sibylle), die Trägerin der Messiasidee im Bereiche der natürlichen Offenbarung des alten Bundes.[3] Sie erscheint jedenfalls durch den geheimnisvollen Lichtreif abgegrenzt als eine Welt für sich, ausgeschieden aus dem Kreise der Engel, Altväter und Propheten, die sich an und im Tempelbau des Bildes zusammenfinden. Wir werden jedoch später sehen, daß die Deutung in einer anderen Richtung zu suchen ist.

Und nun die rechte Bildhälfte! Im Vordergrunde einer schier endlos vertieften, halb grotesken, halb idyllischen Landschaft sitzt die beherrschende Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße, im kräftigen Oval und der starken Neigung des Kopfes bereits Ausdruck des neuen südlichen Formgefühls.[4] Sie ist umgeben von den üblichen Requisiten der Kinderstube, Wiege, Bad und Töpfchen,[5] ohne jedes weitere Beiwerk aus der hl. Geschichte als die Verkündigung an die Hirten im Hintergrunde durch zwei Engel, von denen der eine bärtig ist,[6] und die

1) Bernhart a. a. O. S. 21.

2) S. Detzel, Christliche Ikonographie I. sub voce Engel.

3) Siehe das Nähere bei Bernhart a. a. O. S. 29 u. Anm. 49-55.

4) Über die Unwahrscheinlichkeit eines italienischen Aufenthaltes siehe weiter unten! Grünewald erhielt seine italienischen Formeindrücke, die bei ihm nirgends in ursprünglicher Stärke auftreten, wie fast alle deutschen Maler seiner Zeit aus zweiter Hand, wohl von Jacopo de Barbari, dessen gefährlicher Suggestion sämtliche Nürnberger um die Jahrhundertwende mit Einschluß Dürers erlegen sind. Zu diesen gehört auch der frühe Cranach, an dessen Liebespaar von 1504 der Rhythmus der Kopflinie der Madonna erinnert wie die betonten Kniewülste der sitzenden Madonna an dasselbe Motiv bei Cranach, die Ruhe auf der Flucht von 1504. Wir werden später noch sehen, daß Grünewald in diesen Jahren zwischen Cranach und Dürer emporwächst.

5) Die Wiege schon in Dürers Marienleben (Ruhe auf der Flucht, B. 90), Zuber und Breipfanne beim Meister der Glaubensartikel „Walfart oder Bylgerung U. L. Fr." erschienen 1489 bei Joh. Reger in Ulm (Joseph und Maria in ihrer Behausung, Blatt 17r), abgebildet bei Schramm, der Bilderschmuck der Frühdrucke Band 7, Leipzig 1925 Abb. No. 170. Vgl. auch Weil, Ulmer Holzschnitt, Berlin 1923 S. 74 und Abb. 50.

6) Der Bart hat nach Mitteilung des Herrn Hauptkonservator Dr. Gräff in München seine Richtigkeit und ist weder Retusche noch Fehlstelle. Ich gestehe, diesen bärtigen Engel nicht erklären zu können. Die Deutung Bernharts auf Henoch und Elias befriedigt nicht, denn beide gehen nach Apok. 11,3 ff. dem Gerichte, aber nicht der Geburt Christi voraus.

sich aus einem Gewimmel zahlloser kleiner Himmelsgeister gleichsam ablösen, eine Sache von durchaus eigenartiger Erfindung, die zunächst aufs höchste überraschen muß.

Niemals hatte bisher ein Maler in deutschen Landen gewagt, diese ins Freie verlegte Kinderstube von Bethlehem in der Mitte eines großen Tafelwerkes auszubreiten. Man sieht, wie hier eine neue Zeit eindringt, wie die Bande der Überlieferung sich lösen und der Genius des Malers alte Fesseln sprengt. Der Holzschnitt, der mehr das Genrehafte, Alltägliche pflegte und die Madonna im verschlossenen Garten tausendmal darstellte, konnte derartige Bildgedanken mit Leichtigkeit aufnehmen. Nicht so das Kultbild im Rahmen mittelalterlicher Altäre, namentlich des Fronaltars. Ihm waren ziemlich enge Grenzen gezogen. Die mittelalterliche Altartafel nahm, abgesehen von den Standfiguren einzelner Heiligen, nur die großen Heilstatsachen auf. Gedankenmäßige, allegorische oder tropologische Verarbeitungen, genrehafte Umbildungen oder summarische Auszüge aus den Tatsachen der Heiligenlegende, wie die Kolmarer Madonna im Rosenhag von Schongauer oder der Schnewelinaltar im Freiburger Münster (im Anschluß an Dürers Madonna mit der Meerkatze) sind, namentlich im Herzstück eines Hochaltars, äußerst selten. Man hat hier bei unserem Bilde vergleichsweise von der Madonna im Rosengarten gesprochen.[1] Die Bezeichnung ist aber sicher verfehlt, denn abgesehen von den blutroten Rosen rechts von der Mittelgruppe, die natürlich ihre tiefsymbolische Bedeutung haben, erinnert nichts an einen Rosengarten. Betrachtet man im Mittelgrunde den geschlossenen Zug der mehrfach abgetreppten Mauer, die links mit der Pforte einsetzt und rechts sich im Bildrande verliert, so erscheint es viel richtiger, von der Madonna im verschlossenen Garten zu sprechen. Es ist die im Mittelalter immer wiederkehrende Symbolik des hortus conclusus und der porta clausa, vielleicht fügt sich rechts im Hintergrunde der blaue stille See als fons signatus, altes Symbol der jungfräulichen Mutter, dieser Vorstellungsreihe organisch ein.

Lange hat die Situation richtig als hortus conclusus erkannt, irrt aber, wenn er mit Kögler den Augenblick als Geburtsszene faßt.[2] Joseph, der im Bilde fehlt, sei nach der apokryphen Legende eben weggegangen, um die Hebamme zu holen. Inzwischen habe sich die Geburt ohne menschliches Zutun auf wunderbare Weise vollzogen. Stall oder Hütte seien lediglich aus Gründen der besseren Bildgestaltung weggelassen, weil der Maler schon auf dem benachbarten Engelkonzert ein Gebäude anbringen wollte. Deshalb habe er Maria in die Landschaft gesetzt. Diese Erklärung bleibt jedoch an der Oberfläche haften. Der Einfluß der Überlieferung auf den Ausdruck im Bilde war in alter Zeit immerhin so zwingend, daß das biblische Ereignis der Geburt unmöglich ohne die übliche Staffage des Stalles, der Tiere, der Hirten, der Engel, des hl. Joseph als solches verstanden worden wäre, abgesehen davon, daß wohl niemand diesen kräftigen Knaben, der mit dem Rosenkranze spielt, als ebengeborenes Kind ansprechen wird. Aus dem Größenverhältnis von Mutter und Kind ist doch immerhin auf ein Alter von zwei bis drei Monaten zu schließen.[3] Auch Dürer hat sich bei seinen Geburts-Darstellungen trotz seiner überragenden Größe von diesem Zwange nicht frei gemacht, dagegen hat er eine Reihe seiner Madonnen als glückliche Mutter mit dem Kinde in die Landschaft gesetzt, den streng biblischen Rahmen gesprengt und daraus eine verklärte menschliche Idylle geschaffen. Die Quelle, aus der Grünewald geschöpft hat, liegt hier klar zu Tage: es ist das Marienbild Dürers, die Madonna in der Landschaft.[4] Dürer hat gerade in den Jahren vor dem

1) Schmid a. a. O. S. 157.

2) Lange a. a. O. S. 120.

3) Schmid a. a. O. S. 152 spricht von einem neugeborenen Kinde.

4) Siehe Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Leipzig 1906.

Isenheimer Altar das Marienbild mit besonderer Liebe gepflegt. Namentlich das Motiv der Madonna in der Landschaft beschäftigt ihn in den verschiedensten Abwandlungen. Dieses familiäre Motiv der glücklichen Mutter mit dem Kinde haben wir vor uns, und es muß eigentlich befremden, daß man die so nahe liegenden Beziehungen zum Dürerschen Marienbilde nicht schon längst erkannt und statt dessen sich in so gewagte Ausführungen gestürzt hat. Diesen Beziehungen zu Dürer werden wir sofort nachgehen.

Grünewald kombiniert hier deutlich drei graphische Blätter Dürers und zwar die Madonna mit der Heuschrecke (B 44) aus den Jahren 1495/96, der erste große Kupferstich Dürers, ferner die Madonna mit den vielen Tieren (Studie in der Sammlung Blasius in Braunschweig, aquarellierte Federzeichnung in der Albertina, Zeichnung im Louvre, datiert 1503),[1] endlich die hl. Familie mit den fünf Engeln, Holzschnitt (B 99), nach Heidrich aus dem Jahre 1508 oder etwas später.[2] Von der Madonna mit der Heuschrecke hat der Meister das Bildschema als ganzes übernommen, vor allem die Hauptgruppe mit der Bank, die links mit dem Tore einsetzende abgetreppte Mauer, die Mittelgrundlandschaft mit dem See, die Gebäudegruppe halb rechts und die himmlische Erscheinung mit Gott Vater in den Wolken, von der Madonna mit den vielen Tieren die Hintergrundlandschaft mit dem Bergmassiv und der Verkündigung an die Hirten. Von der hl. Familie mit den fünf Engeln sind sogar einige Bildelemente wörtlich kopiert, so die Greifgeste der Madonna, der tief herunterhängende Lappen der Windel und das verbrämte, breit aufliegende Mantelsegment. Die sockelartig abgetreppte Bodenfläche ist in ein gleichgeformtes regelrechtes Podium verwandelt.[3]

Diese Feststellungen geben zu denken. Die Frage nach den letzten Absichten Grünewalds bei seinem Bilde spitzen sich zunächst zu der Frage zu: Was hat Dürer gedacht, als er seine Madonna mit der Heuschrecke oder seine hl. Familie mit den fünf Engeln schuf. Dürer war gewiß wiederholt symbolisch-allegorisch eingestellt, am wenigsten aber gerade in diesen Jahren, als er die aus dem Alltagsleben geschöpften Szenen des Marienlebens schuf, und ihm dem Stecher liegt überhaupt mehr das Genrehafte, die Alltags- und Füllmotive rein formalen Charakters. Derartige Wahrnehmungen zeigen abermals, wie nötig es ist, der symbolischen Deutung starke Zügel anzulegen. Sie zeigen die starke Gebundenheit selbst eines Geistes wie Grünewald an das geistige Erbgut seiner Zeit auch im rein Formalen. Also auch Grünewald hat nach Vorlagen gearbeitet. Nicht nur hier. Die Kreuzigung, angeblich von Baldung, in Wirklichkeit von einem mittelrheinischen Meister im Stadtmuseum in Mainz, muß ihn, wie Josten richtig erkannt hat, stark beeinflußt haben.[4] Der Teufelsspuk von Isenheim ist undenkbar ohne Schongauers Stich, der dem Maler vielleicht in der Variante von Cranachs Holzschnitt von 1506 (B 56) vorgelegen hat. In der Komposition der Verspottung zeigen sich Anklänge an Ouwater, Bouts, Holbein d. Ä.,[5] vor

1) Die Braunschweiger Studie und die Louvre-Zeichnung abgebildet bei Friedländer-Bock, Handzeichnungen deutscher Meister des 15. u. 16. Jahrh. Berlin Tafel 19 und S. 25.

2) Ganz ähnlich ist die Figurengruppe der Stuppacher Madonna abhängig von der hl. Familie Dürers im Berliner Kupferstichkabinett, schwarz-braune Federzeichnung, um 1493. Siehe Friedländer-Bock a. a. O. Tafel 16. — Schmid a. a. O. S. 210 scheint über den Zusammenhang des Zeitgeschmacks hinaus nicht an formale Beziehungen zu denken.

3) Schon aus diesem Grunde ist die Ansicht Buchheits (Kunstchronik N. F. XXX 1918/19 S. 715 f.), der Is. Altar sei vor den Frankfurter Grisaillen entstanden und in das Jahr 1500 zu datieren, abzuweisen. Dagegen dürfte Buchheit mit August L. Mayer Recht behalten, wenn er meint, daß die Verspottung Grünewalds trotz der angeblichen Datierung von 1503 kein Erstlingswerk des Meisters ist, sondern bereits der zweiten Stilstufe angehört.

4) Siehe oben!

5) Nach den Feststellungen Vögelens im Repertor. f. Kunstwiss. 1921 S. 9. — Vögelen verweist auf die Gefangennahme von Ouwater in der alten Pinakothek No. 1483, von Bouts ebenda No. 990, von Holbein d. Ä. in der Donaueschinger Galerie No. 44. Sie hätte auch den Meister der Dominikuslegende in Darmstadt nennen können, m. a. W. die Darstellung geht eben auf ein älteres, konventionelles Schema zurück.

allem an das Bild im Breviarium Grimani von G. van der Meire,[1] auch die beiden Stellflügel mit Antonius und Sebastian haben als gemalte Plastiken ihren Vorgang im Hallenser Heiltumsbuch von Lucas Cranach dem Älteren vom Jahre 1509,[2] so gut wie der Mauritius Grünewalds im Liber ostensionis aus Halle a. S., und selbst der auferstandene Christus in Isenheim, malerisch und in der ganzen Anlage weitaus die gewaltigste und unerhörteste Fassung des Themas, lehnt sich in der Geste der Hände, der Aureole, im Faltenstil des Überwurfs und im ganzen Kontrapost an den Kupferstich Dürers, die Gerechtigkeit von ca. 1503, an (B 79). Von Dürer sichtlich beeinflußt ist auch die Hintergrundlandschaft mit dem Hirsch auf dem Bilde der beiden Einsiedler (s. Dürers Holzschnitt B 107 c. 1504), desgleichen die Maria in der Erwartung von der hl. Katharina in Dürers Holzschnitt Maria Verehrung (B 95), nach Heidrich 1504/05.

Ein Aufenthalt in Italien wird daher sehr unwahrscheinlich, im Jubeljahr 1500 war er gewiß unmöglich, da dort Grünewald erst etwa siebzehn Jahre zählte.[3]

1) Edit. Ferd. Ongania Venedig 1903 Tafel 50. Man vgl. vor allem die Gestalt des von rückwärts auf den sitzenden Heiland einschlagenden Schergen und den Heiland mit den verbundenen Augen! Die von Buchheit behaupteten Zusammenhänge mit einer südfranzösischen Zeichnung um 1480 in der Sammlung Johnson konnten wir nicht nachprüfen.

2) Man beachte besonders die nahe Verwandtschaft des Antonius in der Gesamthaltung und im Faltenwurf! — War die verlorene Darstellung U. L. Frau mit dem Christkindlein in der Wolke und vielen Heiligen auf der Erde, die Sandrart im Dome zu Mainz linker Hand im Chore gesehen hat, auch von Cranach beeinflußt? Himmlische Apotheosen mit Adoranten zur Erde finden sich häufig (und im Bereiche der deutschen Malerei fast ausschließlich) im Cranachkreis. Vgl. Cranachs Wappen Christi (Herz Jesu) von 1505, den Gnadenstuhl im Museum zu Leipzig und die Miniaturen im Gebetbuch Friedrichs des Weisen in der Donaueschinger Hofbibliothek (Handschr. Nr. 455). — Der weiche Faltenstil beider Meister zeigt enge Verwandtschaft, und es ist jedenfalls bezeichnend, daß Frühwerke Cranachs lange Zeit als solche Gr.'s gingen. Man vgl. auch Cranachs Magdalena in der Landschaft (Sammlung Vincent Mayer) mit der Madonna des Is. Altars!

3) Die Annahme stammt von Hagen, der aber in der 3. Auflage seines Buches S. 233 unter dem Eindruck der Gegengründe Rieffels (Repertor. f. Kunstwiss. 1920 S. 223 f.) selbst wieder unsicher wird. Rieffel hält immerhin an einer Italienreise fest (Zeitschr. f. christl. Kunst X. 1897 und Zeitschr. f. bildende Kunst N. F. XII. 1902), während Schmid einen Aufenthalt in Rom, der sich wegen der Wiedergabe von Einzelheiten des Lateranpalastes am ehesten nahelegt, dahingestellt sein läßt. Die Kenntnis dieser Dinge wie überhaupt die spärlichen Renaissancemotive auf Bildern Grünewalds konnten sehr wohl durch graphische Vorlagen vermittelt sein. Die Grundrichtung der Grünewaldschen Malweise ist jedenfalls im Gegensatz zu Dürers Spätzeit durchaus deutsch geblieben. — Die Tatsache, daß der Meister in den Jahren 1503—09 von Dürer und Cranach eine Reihe von Anregungen aufnimmt, beweist, daß er damals noch ein Lernender war, daß also die Annahme Schmids (a. a. O. S. 50), die Gr. um 1483 geboren sein läßt, richtig ist. So auch Hagen S. 252.

Behauptete engere Zusammenhänge mit Mantegna und dem alten Holbein[4] sind nicht überzeugend, die Beziehungen zu Pesello und Bernardo da Parenzo[5] unbedingt abzulehnen. Dagegen ist es auffällig, um es nochmals zu sagen, wie enge Grünewald gerade mit Dürer zusammenhängt. Einzelbeispiele sind genügend vorgebracht. Die Beziehungen zu Dürer häufen sich in den Jahren 1503—06, vielleicht auch bis 08. In diesen Jahren muß ein gesteigerter, sicherlich persönlicher Einfluß Dürers auf den jungen Grünewald, der damals in die zwanziger Jahre seines Lebens eingetreten war, also wohl auf der Wanderschaft vom Sterne Dürers angezogen nach Nürnberg kam, eingesetzt haben. Würzburg — und von hier kommt Grünewald — besaß keine große Malerschule, und die Weiterbildung in dem weithin führenden Nürnberg war das Gegebene.[6] Schmid und

4) Die Holbeinthese verfechten vor allem Schmid und Hagen. Nach Schmid (a. a. O. S. 50 ff.) zeigen sich deutliche Anlehnungen im Kolorit und im Formalen, z. B. nehme sich die Basler Kreuzigung Grünewalds wie eine Umgestaltung der Holbeinschen im Stil des 16. Jahrh. aus. Aber im Verlauf seiner Untersuchung (S. 54) bekennt sich Schmid selbst zur Ansicht Backs, daß der Farbenstil Grünewalds für den Mittelrhein charakteristisch ist, und die Basler Kreuzigung hat mit Holbein nichts zu tun. Viel näher steht ihr der Stich Schongauers (B 22). Das Motiv findet sich indes schon auf dem Wurzacher Altar Multschers (Baum, Ulmer Kunst, Tafel 12) und scheint auf einen älteren Typus zurückzugehen. — Gegen ein Schulverhältnis mit Holbein auch Rieffel (Repertor. 1920, S. 223 und 225).

5) So auch Vögelen im Repertor. f. Kunstwiss. 1921, Rieffel a. a. O. S. 224. S. dagegen Curjel im Jahrbuch f. Kunstwiss. 1923. — Auch die Annahme einer niederländischen Reise (Schmid S. 53 und Hagen S. 40) erscheint uns nicht geboten.

6) Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II 196.

fast sämtliche Grünewaldforscher[1] tun den Einfluß Dürers als ziemlich unerheblich ab. Es ist aber doch sicher beachtlich, daß Sandrart den Grünewald ausdrücklich als Dürerschüler bezeichnet und in seiner Liste von Dürers Handzeichnungen ein Bildnis Grünewalds von der Hand Dürers aufführt.[2] Ob nicht Dürer seinen von ihm so sehr geschätzten Schüler den Antonitern von Isenheim empfohlen hat? Wir wissen jedenfalls, daß Grünewald den Helleraltar Dürers für die Frankfurter Dominikanerkirche durch Hinzufügung zweier Stellflügel vollendet hat, ein Werk, das Dürer sehr am Herzen lag, dessen Mittelbild er selbst bis zum letzten Strich eigenhändig malte. Das Altarschema mit den zwei Stellflügeln, in alter Zeit Neben- oder Blindflügel genannt, ist nebenbei bemerkt in der Nürnberger Malerschule heimisch.[3] Die Grisaillen Grünewalds und gewisse Zeichnungen von seiner Hand, so die fliegenden Engel über dem Haupte des Sebastian, die Gestalten der Hirten der Verkündigung, die Prophetenfiguren an dem kleinen Tempel auf dem Mittelbilde, die Kreidestudie zur Madonnengruppe der verschollenen Anbetung der Könige im Kupferstichkabinett zu Berlin und mehrere andere, mit ihren überschlanken Formen und ihrer weichen, fast verschwommenen Modellierung, sind ohne den Einfluß Jacobo de' Barbaris nicht denkbar. Das Formideal dieses welschen Malers, der sich von 1500 an mehrere Jahre in Nürnberg aufhält,[4] hat bekanntlich auf Dürer wie eine Offenbarung gewirkt, zum Unglück seiner immanenten, rein deutschen Entwicklung. Mehr noch als er sind seine Schüler Kulmbach, Wolf Traut, Schäufelein und der frühe Cranach, der Barbari 1505 als Hofmaler beim sächsischen Kurfürsten in Wittenberg ablöst, dem Einfluß Barbaris erlegen, der sich nur im Kreise der Nürnberger Schule und ihres Ablegers, der sächsischen, nachweisen läßt. Hier, zwischen Nürnberg, Halle (wo er späterhin die Altäre der Stiftskirche malt) und Wittenberg muß sich Grünewald in den Jahren 1503—1506 oder 1508 bewegt haben. Von Wichtigkeit ist in diesem Zusammenhang die merkwürdige Klassifizierung Grünwalds durch Melanchthon, der ihm in seinem Kapitel De tribus generibus dicendi in formaler Beziehung eine Mittelstellung zwischen dem stilus grandis, dem großen monumentalen Vortrag Dürers, und dem Stil des Alltags, dem Sittenbilde Cranachs, einräumt.[5]

IV. Und nun die Kardinalfrage: Wie verhalten sich die beiden Bildhälften der Mitteltafel zueinander? Was ist der letzte Sinn des Menschwerdungsbildes? Schmid schließt sich der Lösung Köglers an, die er für entscheidend hält.[6] Kögler geht nämlich in Anlehnung an eine Textstelle im Spiegel menschlicher Behaltnis, gedruckt zu Basel 1476, von der Betrachtung aus, daß durch das göttliche Heilswerk der Erlösung nicht nur der Fall der Menschen, sondern auch der Engel wieder

1) Schmid a. a. O. S. 56. — Hagen a. a. O.

2) Schmid a. a. O. S. 56 u. 305. — Über Sandrarts bedingte Zuverlässigkeit siehe allerdings Rolfs a. a. O. 17 ff. — Dürer schenkt zu Aachen bei der Kaiserkrönung 1520 „dem Mathes" für 2 fl. Kunstware. Diese Tagebuchnotiz ist nach Rolfs, Grünewaldlegende S. 8, vielleicht auch auf unseren Meister zu beziehen und würde eine ziemlich hohe Schätzung des also Beschenkten bedeuten, denn die Summe von 2 fl. entspricht ungefähr dem 4. Teil seines graphischen Gesamtwerkes. — Thode, die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhund., Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen XXI 1900, setzt sich entschieden für ein Schulverhältnis zu Dürer ein S. 129: „Grünewald ging bei Dürer in die Lehre," S. 134: „War zwischen 1500 und 1505 in Nürnberg."

3) Stellflügel finden sich z. B. bei schwäbischen Altären nur im fränkischen Grenzgebiet: Schwaigern und Stockheim, O.-A. Brackenheim, Wasseralfingen, O.-A. Aalen, Schloßkapelle Kilchberg (siehe Schütte, der schwäbische Schnitzaltar S. 48), in Bayrisch-Schwaben bis südlich Nördlingen, d. h. in der Einflußsphäre Nürnbergs, daher auch bei Schäufelein und beim Meister von Meßkirch, die beide von Nürnberg herkommen. — Wie Schmid a. a. O. S. 54 (und nach ihm Walter a. a. O.) dazu kommt, Gr. „nach dem Temperament" für einen Alemannen zu halten, ist unerfindlich. Der typische Vertreter des Westalemannen ist Schongauer, des Ostalemannen (Schwaben) Zeitblom.

4) Siehe Thieme-Becker, Allg. Künstlerlexikon, sub voce.

5) Das ist wohl der richtige Sinn der Stelle. Dieser muß aus dem Kontext geschöpft werden, den leider Schmid S. 291 nicht angibt. Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Professor Dr. Friedländer in Freiburg. Damit ist allerdings noch nichts über eine Filiation Grünewalds ausgesagt. Daß er aber ausgerechnet in diesem Zusammenhang genannt wird, ist immerhin bezeichnend.

6) Schmid a. a. O. S. 148.

ausgeglichen wurde. Wir haben daher nach ihm in den beiden Bildhälften ein zweifaches Weihnachtsbild zu erblicken: links jubeln die Engelchöre über ihre eigene Erlösung (Gloria in excelsis Deo), rechts die Engel der Verkündigung im Hintergrunde über die erlöste Menschheit (et in terra pax hominibus bonae voluntatis). Kögler scheint an eine wirkliche Erlösung der gefallenen Engel zu denken, in Wirklichkeit kann hier nur von einem Ersatz der gefallenen Engel durch die erlösten Menschenseelen die Rede sein.[1] Maria, meint Kögler, sei als Engelskönigin dargestellt, daher verfeinert, vergeistigt, verjüngt. Lange erwidert, daß Maria im Zustande höchster Schwangerschaft wiedergegeben ist. Die Engel im Hintergrunde rechts sängen doch sicher auch das Gloria, auch sei rechts eben nicht die erlöste Menschheit, sondern die Madonna mit dem Kinde zu sehen. Eher hat man nach Lange links den Besuch der Engel auf Erden vor sich, rechts den Eindruck des geöffneten Himmels.[2] So viel scheint gewiß, daß die beiden Bildhälften nicht nur künstlerisch, sondern auch gedankenmäßig eine Einheit bilden. Man hat versucht, sie auf die Formel zu bringen: links die große Erwartung aller frommen Geister vor Christus, an ihrer Spitze die jugendliche Maria, also der Weltadvent, rechts die selige Erfüllung, die Madonna im Besitz ihres göttlichen Kindes.[3] Beide Hälften sind jedenfalls eine ideale Einheit, äußerlich abgeteilt durch den dunklen Vorhang und vor allem durch die mächtige Vertikale der ins Unbestimmte sich verlierenden Architektur eines mittelalterlichen Domes, eine Senkrechte, deren Starrheit nur gemildert wird durch das seitliche Ausgreifen eines beide Teile verbindenden Feigenstrauches, der hier aber nicht nur kompositorisch an seinem Platze ist, sondern sicher auch eine symbolische Aufgabe erfüllt. Er gilt, wie Bernhart richtig ausführt,[4] im ganzen Alten Testament (Mich. 4, 3. 4 und 1. Makk. 14, 11 f.) mit dem Weinstock zusammen als Sinnbild des Friedens, insbesondere der messianischen Friedensära.

Die Engelchöre werden erklärt als die jubilierenden Zeugen der Menschwerdung. Bernhart erinnert an das erste Responsorium der ersten Nokturn des Weihnachtsfestes: Hodie nobis coelorum rex de virgine nasci dignatus est ... Gaudet exercitus angelorum, quia salus aeterna humano generi apparuit. Allerdings hat vor ihm schon Konrad Lange den Zusammenhang mit der Brevierstelle ausgesprochen. Schmid[5] erinnert für das Vorkommen von musizierenden Engeln bei der Anbetung des Neugeborenen an den Clarenaltar in Köln, den Ortenberger Altar in Darmstadt und das Bild von Piero della Francesca im Britischen Museum in London. Die Liste läßt sich jedoch bedeutend erweitern: Fiorenzo di Lorenzo (Galerie zu Perugia)[6], Bramantino[7], Velasco da Coimbra (Nationalmuseum in Lissabon), Gerard David und andere flämische Meister des 15. Jahrh. Ohne daß damit etwas wesentliches gesagt ist, denn inhaltlich lag das Motiv auf der Hand, und in der Form geht Grünewald völlig eigene Wege. Trotz alledem bleibt ein Rest ungelöster Fragen von größter Bedeutung. Zunächst ist doch diese dramatische Spaltung des marianischen Problems eine Sache von höchster Eigenart. Hat hier Grünewald wirklich aus dem Leeren geschöpft und den Bildgedanken rein erfunden? Wie erklärt sich sodann die merkwürdige Verflechtung von Verkündigung, Menschwerdung und Auferstehung zu einem Bildaspekt? Nach Niemeyer[8] bestimmt hier die geistig-mystische Bedeutsam-

1) Vgl. die Stelle in „Pilgerschaft Mariä", gedruckt bei Ysenhut, Basel 1489.

2) Lange a. a. O. S. 127.

3) Ähnlich Schmid a. a. O. S. 152 f. — Walter a. a. O. bringt beide Hälften unter den Gesichtspunkt: Das Geheimnis der Jungfrau. — Wiebel a. a. O. ungenau: links Advent, rechts Weihnachten.

4) Bernhart a. a. O. S. 8.

5) Schmid a. a. O. S. 151.

6) Abbildung im Klass. Bilderschatz No. 807.

7) Abbildung im Klass. Bilderschatz No. 1616.

8) Niemeyer W., M. Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars, 1921, S. 1.

keit Auswahl und Zusammenordnung, nicht wie sonst, die geschichtliche Folge. Ein klarer Bausinn faßt nach seiner Ansicht das erhabene Drama der Welterlösung in seinen fünf Akten der Verkündigung, Menschwerdung, Gottrückkehr (Auferstehung), Kreuzigung und Beweinung, und stellt nachdenksam „die beiden Menschakte den drei Gottakten" gegenüber. Aber diese Unterscheidung ist weder logisch noch theologisch haltbar und daher für die Erklärung nicht zu gebrauchen. In Wirklichkeit ist diese Anordnung doch ganz ungewöhnlich, und der gedankliche Abstand der Menschwerdung in der Mitte und der Auferstehung rechts ganz erheblich. Während kleine Gedankenschritte von der Verkündigung zum Mittelbilde führen, werden wir in einem gewaltigen Salto mortale zum Endpunkt der ganzen Erlösungstat, zur Auferstehungsszene hinübergeschleudert, also mit Auslassung aller Zwischenstufen der doch gewiß hochwichtigen Passion. Nun kann man freilich auf die Kreuzigungsgruppe auf dem Außenaspekt verweisen, aber für das Auge ordnet sich eben das Passionsthema nicht verbindend ein. Die natürliche Folge ist, daß Verkündigung und Auferstehung als optische Gegenstücke sich entsprechen — ein unerhörter Vorgang, und daß der stoffliche Parallelismus, der sonst die Flügel der mittelalterlichen Altäre verbindet, vollkommen gesprengt ist.

Angesichts dieser Schwierigkeiten erinnern wir uns nochmals der nachgewiesenen Vorlage des Meisters, der Offenbarungen der hl. Birgitta. Der mariologische Gehalt der Mitteltafel steht auf alle Fälle fest. Der Hochaltar von Isenheim war ja ohnedies der hl. Jungfrau geweiht.[1] Nun schließen die Revelationes der Heiligen mit dem erhabenen Sermo angelicus ab, einer von dem Erzengel Gabriel ihr diktierten, auf dem Hintergrunde der gesamten Heilsgeschichte sich abhebenden Eloge auf die Hoheit, Würde und Heiligkeit der hl. Jungfrau, Meditationen von größter Tiefe und Formschönheit.

„Als die heilige Birgitta um Aufschluß bat, welche Tageszeiten sie der auf Gottes Geheiß von ihr gegründeten Ordensfamilie vorschreiben solle, vernahm sie von Gott die Worte: Ich werde meinen Engel senden, damit er die Lesungen dir angebe, die von deinen Ordensfrauen in den Frühmetten zu Ehren meiner jungfräulichen Mutter zu beten sind. Er wird sie diktieren und du sollst sie Wort für Wort niederschreiben. Die heilige Birgitta hatte ihre Wohnung an der Kirche des heil. Laurentius in Damaso und konnte von ihrer Zelle aus auf den Altar mit dem Allerheiligsten sehen. Hier wartete sie nun jeden Tag, zum Schreiben bereit, auf die Erscheinung des Engels, der in Anbetung nach dem Altare gewendet, der Heiligen in ihrer Muttersprache einundzwanzig Lesungen, je drei für die einzelnen Wochentage, zum Gebrauche bei den Metten diktierte. Was die Heilige niederschrieb, legte sie gewissenhaft jeden Tag ihrem Seelenführer vor. Als die letzte Lesung diktiert war, sprach der Engel: Nun habe ich den Stoff zu dem Gewande der Königin des Himmels bereitet; an euch aber ist es, das Gewand, so gut ihr könnt, fertig zu machen. Darum haltet euch zu heiliger Arbeit bereit, nehmet mit größter Andacht diese heiligen Worte auf, öffnet eure Herzen dem erhabenen, nie gehörten Lobgesange, welche die von Ewigkeit der Jungfrau gewordene Herrlichkeit verkündet, und suchet in Demut durch tiefe Betrachtung seine Süßigkeit zu kosten."[2]

Der ganze Mittelaspekt des Isenheimer Altares, einschließlich der Verkündigung und Auferstehung ist nun nichts anderes als eine großartige Wiedergabe dieses erhabenen Gesichtes, dessen Einfluß sich auch sichtlich auf das Kreuzigungsbild erstreckt. Wir geben die Leitgedanken wörtlich, in der Reihenfolge der einzelnen Wochentage, auf die sie verteilt sind, genau wie in der Urschrift, wobei sich zeigen wird, daß die ersten vier Tage auf das Geheimnis der Menschwerdung im Ratschlusse Gottes und in der Bereitung des menschlichen Werkzeuges, der Donnerstag auf die Verkündigung durch den Engel, der Freitag auf die Passion, und der Samstag auf die Auferstehung Bezug nimmt. Die für unsere Bild-

1) So schon der Schongauersche Hochaltar. S. Schmid a. a. O. S. 97. Anm. 4 und Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen 1883 unter Isenheim.

2) So die Vorrede des Sermo angelicus de excellentia Mariae Virginis („englisch red von der übertreffenlichkeit Mariae"). Schmöger a. a. O. S. 328.

erklärung bezeichnenden Stellen sind wiederum gesperrt gedruckt.

Sonntag. Erste Lesung. „In ihm, dem hochgelobten Gott, ist alles von Ewigkeit vorhergeschaut ... Unter allem noch Unerschaffenen aber war Eines vor Gott, welches in höchstem Grade alles Übrige überragte, und worüber er selbst am meisten sich freute. In diesem noch Unerschaffenen stellten sich die ebenfalls noch nicht erschaffenen Elemente des Feuers, der Luft, des Wassers und der Erde dem Auge Gottes von Ewigkeit her in folgender Weise dar: die Luft sollte in ihm von solcher Leichtigkeit werden, daß sie dem Wehen des Heiligen Geistes niemals widerstände; die Erde in ihm sollte in solcher Güte und Fruchtbarkeit erschaffen werden, daß nichts in ihr wachsen könnte, das nicht aller Notdurft zu Nutz und Heil wäre; das Wasser ferner in solcher Ruhe, daß, wie heftig auch von allen Seiten die Windsbraut anstürmen würde, in ihm doch nie ein Sturm sich erheben könnte; das Feuer endlich in solcher Mächtigkeit, daß seine Flamme, wie seine Glut der Wohnung Gottes selber nahe käme.

O Maria, reinste Jungfrau, o fruchtbarste Mutter, eben das bist du! Denn so und in dieser Vollkommenheit standest du von Ewigkeit, noch unerschaffen, vor Gottes Auge, und hast darnach aus den genannten reinen und klaren Elementen die Materie deines gebenedeiten Leibes empfangen. In derselben Vollkommenheit bist du schon vor deiner Erschaffung, als noch unerschaffen, vor Gott gestanden, in der du nachher erschaffen zu werden verdientest; und darum hast du vom Urbeginn vor Gott zu seiner höchsten Freude alle künftigen Kreaturen im höchsten Grade übertroffen.

Montag. Erste Lesung ... O Trösterin aller, Jungfrau Maria, zu dir waren die heiligen Engel vom ersten Augenblick ihrer Erschaffung in solcher Liebe entbrannt, daß, so unaussprechlich auch die Freude war, welche sie aus der Süßigkeit und Klarheit der Anschauung Gottes und seiner Nähe schöpften, sie doch auch darüber aufs Höchste frohlockten, daß du näher als sie selbst zu Gott erhoben werden sollest, und daß eine größere Liebe und größere Süßigkeit, als sie selber hatten, für dich aufbehalten sei ... Und darum frohlockten selbst die Engel mehr darüber, daß Gott dich zu erschaffen gedachte, als darüber, daß er sie selber schon erschaffen hatte. Und so bist du, heiligste Jungfrau, für die Engel seit ihrer Erschaffung zur Freude gewesen, wie du für Gott selbst ohne Anfang das höchste Ergötzen warst. Und so hat in Wahrheit Gott mit den Engeln, und haben die Engel mit Gott an dir, o Jungfrau, erhabenste aller Kreaturen, noch ehe du erschaffen warst, gemeinsam sich innigst gefreut.

Zweite Lesung ... Nachdem aber die Welt und alle Geschöpfe, den Menschen allein ausgenommen, erschaffen waren, und alle Dinge vor Gottes Angesicht schön und ehrerbietig standen, da stand vor Gott, aber als noch unerschaffen, noch eine kleine Welt in all' ihrer Schönheit, aus der für Gott eine größere Verherrlichung, für die Engel eine höhere Wonne, und für jeden Menschen, der ihrer Güte sich teilhaftig machen wolle, höhere Segnungen entspringen sollten, als aus dieser größeren Welt. O süßeste Herrin, Jungfrau Maria, voll Liebe und Segen für alle, unter dieser kleineren Welt wirst nicht mit Unrecht du verstanden ...

Ferner, gleichwie Gott die zwei der Welt notwendigen Leuchten samt den Sternen erschuf, die eine, um dem Tage vorzustehen, die andere, um die Nacht zu erhellen, so hat er auch in dir für das Werden zweier noch helleren Leuchten gesorgt.[1] Die erste war dein göttlicher Gehorsam, welcher gleich der Sonne vor den Engeln im Himmel und den guten Menschen auf der Welt, denen Gott in Wahrheit der ewige Tag ist, aufs Hellste erglänzen sollte. Das zweite Licht war dein standhafter Glaube, durch welchen Viele gleichwie durch das helle Mondlicht zur Erkenntnis der Wahrheit zurückgeführt werden sollten.

Auch den Sternen ähnlich erschienen die Gedanken deines Herzens darin, daß du vom Augenblick deiner ersten Erkenntnis Gottes bis zu deinem Tode so feurig in der göttlichen Liebe verharrtest, daß alle deine Gedanken vor dem Angesichte Gottes und der Engel glänzender als die Sterne dem menschlichen Auge erschienen. Der hohe Flug und der süße vielstimmige Gesang der Vögel war das Vorbild aller Worte deiner Lippen, welche von deinem irdischen Leibe bis zu den Ohren des auf dem Throne der Majestät Sitzenden zum höchsten Entzücken der Engel mit aller Süßigkeit aufsteigen sollten ... Mit den Blumen und fruchttragenden Bäumen[2] können mit Recht deine Werke verglichen werden; denn mit solcher Liebe solltest du sie vollbringen, daß sie Gott und die Engel mehr erfreuten, als die Schönheit aller Blumen und die Süßigkeit aller Früchte ...

Dritte Lesung. Jenes vollkommene Werk aber, durch welches Gott dich, ersehnte Jungfrau, zu seiner ewigen Verherrlichung erschaffen hat, ziert ihn als seine dritte Krone, in welcher die Engel die Wiederherstellung und Erneuerung ihrer zerbrochenen Kronen frohlockend erblicken.

Darum, o Herrin und Hoffnung unseres Heiles, wirst du mit Recht die Ehrenkrone Gottes genannt,

1) Vielleicht darf man in den beiden konzentrischen Lichtkreisen, rot und gelb, eine Andeutung dieser beiden Leuchten erblicken.

2) Vgl. Rankenwerk und Feigenbaum als Dekor des Tempelchens! Eine ähnliche Stelle in der 1. Lesung des Mittwoch.

denn gleichwie er in dir sein erhabenstes Werk vollbracht hat, so empfängt er auch durch dich eine größere Verherrlichung als durch alle anderen Geschöpfe im Himmel und auf Erden. Darum konnten auch die Engel trotz der Wahrnehmung des Falles des Menschen in sein großes Elend aus übergroßer Freude über das, was Gott sie schauen ließ, nicht traurig werden, zumal, da sie nun erkannten, was Alles nach deiner Erschaffung Gott durch deine Demut zu vollbringen sich würdigen werde.

Dienstag. Erste Lesung. Es erscheint nicht unbillig, daß, gleichwie der Zorn Gottes über Adam wegen des Stolzes gekommen war, er nun auch in seinem Elende große Tröstung empfange, indem er in strengster Büßung und wahrer Demut des Herzens es beweinte, daß er seinen gütigsten Schöpfer zum Zorne gereizt hatte. Einen höheren Trost hätte Adam nicht empfangen können, als die Gewißheit, daß Gott sich würdige, aus seiner Nachkommenschaft geboren zu werden, um durch solche Erniedrigung und Liebe die Seelen wieder zu retten, welche Adam, durch den Neid des Teufels zum Stolze verleitet, um das ewige Leben gebracht hatte. Darum gewann Adam aus dem Lichte des Glaubens die Gewißheit, daß Gott aus einer Persönlichkeit mit einem der Eva gleichförmigen Leibe, welche alle vom Weibe Gebornen durch die höchste Blüte jeder Vollkommenheit übertreffen werde, einen menschlichen Leib empfangen und aus ihr, als einer vor, in und nach der Geburt unversehrt bleibenden Jungfrau auf die seiner würdigste Weise wolle geboren werden. Darum, gleichwie die Engel frohlockt hatten, da ihnen vor Erschaffung der Welt deine Geburt, o Mutter, von Gott war gezeigt worden, so empfand auch Adam aus der Vorhersicht deiner Geburt größte Tröstung und Freude des Herzens.

Zweite Lesung ... Abraham erhielt die Eröffnung, eine unbefleckte Jungfrau seines Stammes werde den Sohn Gottes gebären. Und es ist zu glauben, er habe sich mehr auf diese künftige Tochter gefreut als auf Isaak seinen Sohn und sie mehr als diesen geliebt ... Diesen seinen Glauben übergab Abraham als heiligstes Vermächtnis mit fester Zuversicht seinem Sohne Isaak.[1] Und so wurde in Wahrheit zuerst den Engeln, dann dem ersten Menschen und so fort den Patriarchen aus der künftigen Geburt der glorreichen Mutter Gottes die süßeste Wonne zu Teil.

Dritte Lesung ... Unter Allem, was durch den honigfließenden Gießbach des heiligen Geistes in die Herzen der Propheten sich ergoß, war ein Wort für sie das süßeste und strömte auch wieder aus ihrem Munde als das für alle andern tröstlichste, das Wort: Gott der Schöpfer aller Dinge wolle aus einer unversehrten Jungfrau geboren werden, um durch seine Erlösung und Heiligung die Seelen für die ewige Herrlichkeit wieder zu gewinnen, welche der Satan durch Adams Schuld in das Verderben gestürzt hatte ...

Die Propheten waren voll Trauer, daß der Tempel, in welchem Gott die Opfer dargebracht wurden, verwüstet ward; sie frohlockten aber in der Voraussicht, es werde der Tempel deines gebenedeiten Leibes erschaffen werden, um Gott selbst mit der Fülle seiner Tröstung in sich aufzunehmen. Sie trauerten endlich über die Zerstörung der Ringmauern und Tore Jerusalems durch die Feinde Gottes, welche leiblich in die heilige Stadt eindrangen, wie Satan mit seinen Scharen geistiger Weise; aber sie trösteten sich mit dir, o Maria, du würdigste Pforte, von der sie wußten, daß Gott, der starke Held, in dir seine Waffenrüstung annehmen werde, um den Teufel und alle seine Feinde zu überwinden. So warest du also, würdigste Mutter, der höchste Trost für die Propheten, wie für die Patriarchen.

Mittwoch. Dritte Lesung. Von Ewigkeit her sind der Vater und der Sohn und der Heilige Geist des einen göttlichen Wesens, darum ist in ihnen niemals ein verschiedener Wille; sondern wie drei Flammen aus der Einen Feuersglut, so gingen von der Gütigkeit des göttlichen Willens drei Liebesflammen gleichmäßig aus, um das Eine Werk zu vollbringen ...

Wiewohl aber das Liebesfeuer dieses göttlichen Willens durch alle Himmel seine Strahlen verbreitete und mit unsäglichem Troste die Engel erfüllte,[2] so sollte doch nach Gottes ewiger Vorherbestimmung für das Menschengeschlecht die Erlösung nicht früher daraus hervorgehen, als bis Maria geboren und in ihr die zur höchsten Höhe aufsteigende Liebesflamme entzündet war, welche durch ihren süßen Wohlgeruch das Feuer Gottes selbst zu sich herabzog und mit ihm die erstarrte Welt zu neuem Leben brachte ...

Donnerstag. Erste Lesung. Der gebenedeite Leib des Kindes Maria war vergleichbar einem reinsten Kristallgefäß,[3] ihre Seele einer hellstrahlen-

1) Man beachte die Szene im Portaltympanon mit den beiden Männern, von denen der eine kniet, der andere zu segnen scheint. Also Abraham und Isaak oder Abraham und sein Knecht Eliezer, der auf seine Lenden schwört nach Genesis 24, 9.

2) Man beachte, wie hier die Schilderung beginnt, auf die rechte Hälfte des Menschwerdungsbildes überzuspringen. Die hl. Birgitta spricht Buch 2 Kap. 21 ihrer Offenbarungen davon, wie die Engel gleich Sonnenstäubchen zwischen Himmel und Erde auf- und abfluten.

3) Nach Niemeyer u. a. ist die Glaskanne mit Wein gefüllt. Nach der 3. Sonntagslesung des Sermo angelicus ist die Gnade des hl. Geistes der Wein, der in dem heilbringenden Gefäße des Leibes Christi bereitet wird. In der 2. Dienstagslesung wird Maria die herrliche Weinrebe im Weingarten Gottes genannt.

den Leuchte und ihr Gehirn einem Brunnen mit hochansteigenden Wasserstrahlen, welche in einen tiefen Talgrund zurückfließen.

Diese ihre Liebe bewahrte sie unerschüttert mit der Tugend der Hoffnung und der Furcht Gottes, indem das Feuer dieser Liebe ihre ganze Seele so mächtig durchdrang, daß sie einer lodernden Flamme ähnlich in der Liebe Gottes zu brennen begann ...

Sie glich einer gepflanzten Lilie,[1] welche mit dreifacher Wurzel in das Erdreich dringt, dieses selbst noch fruchtbarer macht und drei lieblichste Blüten aus ihrem Stengel zur Freude aller Beschauer hervortreibt.

Zweite Lesung. Keine Zunge vermag zu beschreiben, mit welcher Fülle des Lichtes Sinn und Geist der Jungfrau im ersten Augenblicke, da sie zur Erkenntnis Gottes gelangte, erleuchtet wurde ...

O wie nahe kam dieses Fahrzeug, d. i. der Leib der Jungfrau, dem ersehntesten Hafen, d. h. der Wohnung des Vaters, als Gabriel mit dem Gruße Ave gratia plena sich ihr näherte! O wie unbegreiflich heilig vertraute ihr Gott der Vater seinen Sohn, als die Jungfrau dem Engel antwortete: „Es geschehe mir nach deinem Worte!" Denn in diesem Augenblicke ward im Schoße der Jungfrau die Gottheit mit der Menschheit vereinigt, ward der wahre Gott, der Sohn Gottes des Vaters, Mensch und Sohn der Jungfrau.

Dritte Lesung. O herrlichste, aller Anbetung würdigste Vereinigung! Der Sohn Gottes hat auf Erden zur Wohnung den Schoß der Jungfrau, im Himmel aber als Wohnung die heiligste Dreieinigkeit; wiewohl er nach seiner Macht an allen Orten wohnt ... In dieser glückseligsten Vereinigung ist weder im Sohne die Gottheit gemindert, noch in der Mutter die Unversehrtheit der Jungfrauschaft.

Freitag. Erste Lesung. Es ist zu lesen, daß die Jungfrau Maria bei der Anrede des Engels erschrak. Wohl hatte sie keine Furcht vor einer äußeren Gefahr; aber sie besorgte, es möchte die Arglist des Feindes des Menschengeschlechtes ihrer Seele Schaden bereiten wollen ...

Darum kann füglich die Jungfrau eine blühende Rose genannt werden. Wie diese unter Dornen sich entfaltet, so die ehrwürdige Jungfrau unter Trübsalen ... Als sie aber das Alter erreichte, da der Sohn Gottes auch ihr eigener Sohn wurde und von ihr in ihrem Schoße den Leib sich annahm, in welchem er alles erfüllen wollte, was die Propheten von ihm geweissagt, da schien die lieblichste Rose ihre Schönheit noch viel reicher zu entfalten und beständig in ihr zuzunehmen. Aber auch die Dornen der Trübsale, welche sie schmerzlich verwundeten, wurden mit jedem Tage stärker und schärfer. Denn wie groß und unaussprechlich die Freude war, welche sie in der Empfängnis ihres Sohnes empfunden, so groß und vielfältig war die Trübsal, die ihr Herz verwundete, so oft sie seines künftigen, bittersten Leidens gedachte.

Sie freute sich in der Gewißheit, daß er vom Tode erstehen und um seines Leidens willen zur höchsten Verherrlichung für ewig werde erhöht werden; sie war aber voll Trauer, da sie mit derselben Gewißheit voraussah, welche Beschimpfungen, welche Widersprüche und welch' grausamste Martern er vor seiner Verherrlichung werde zu erdulden haben. Darum wird sie mit bestem Rechte mit einer blühenden Rose verglichen, d. i. mit der Rose von Jericho; denn wie diese an Schöneit alle andern Rosen übertrifft, so ragt Maria über alle Menschenkinder, ihren hochgebenedeiten Sohn allein ausgenommen, an Schönheit des Wandels und aller Tugenden hervor. Wie ihre wunderbare Standhaftigkeit Gott und die Engel des Himmels entzückte, so erfüllte der Anblick ihrer Geduld in Trübsalen und ihrer Mäßigung bei Tröstungen auch die Menschen auf Erden mit freudiger Bewunderung ...

Zweite Lesung. So oft sie ihn darnach in Windeln wickelte, empfand sie in ihrem Herzen, mit welch scharfen Geißeln sein ganzer Leib werde zerrissen werden, so daß er das Aussehen eines vom Aussatze Geschlagenen haben würde. Und so oft die Jungfrau Arme und Füße ihres Kindleins sanft mit Tüchlein umwand, da gedachte sie, wie grausam dieselben mit eisernen Nägeln am Kreuze würden durchbohrt werden. Wendete sie ihr Auge nach dem Antlitz ihres Kindes, da ward sie inne, mit welcher Unehrerbietung die Mäuler der Gottlosen dieses heiligste Antlitz mit ihrem Auswurf besudeln werden ...

Wie also die heilige Jungfrau mehr als alle anderen Mütter voll Freude war, so oft sie ihr neugeborenes Kind betrachtete, indem sie es als wahren Gott und wahren Menschen erkannte, sterblich zwar nach seiner Menschheit, ewig unsterblich aber nach seiner Gottheit, so war sie doch im Vorherwissen seines bittersten Leidens zugleich die betrübteste aller Mütter. Und solcher Weise war ihre höchste Freudigkeit unablässig von schwerster Trauer begleitet, gleich als würde einer Gebärenden gesagt: wohl hast du ein lebendes und in allen seinen Gliedern wohlgestaltetes Kind geboren, aber die Wehen des Gebärens werden bis zu deinem Tode nicht mehr aufhören ...

Dritte Lesung ... Als sie die klägliche Stimme ihres im Todeskampfe rufenden Sohnes vernahm: Mein Gott,

1) Vgl. die Lilien zur Rechten der Madonna auf dem Bilde von Stuppach.

mein Gott, warum hast du mich verlassen? und sehen mußte, wie alle seine Glieder erstarrten und er mit geneigtem Haupte seinen Geist aufgab, da schnürte die Heftigkeit der Schmerzen das Herz der Jungfrau also zusammen, daß jedes Gelenke ihres heiligsten Leibes die Bewegung versagte. Durch seinen Tod schloß der Sohn Gottes seinen Himmel uns auf und aus der Vorhölle erlöste er im Triumphe seine Getreuen. Maria aber blieb im Leben zurück; und sie war es, die einzig und allein bis zur Auferstehung ihres Sohnes den wahren Glauben unerschütterlich bewahrte . . .

Samstag. Erste Lesung . . . Während am dritten Tage die Jünger an seine Auferstehung nicht glauben wollten, und die Frauen voll Sehnsucht seinen Leib im Grabe suchten, während sogar die Apostel in übergroßer Herzensangst und Furcht sich eingeschlossen hielten, da bezeugte die Jungfrau die glorreiche Auferstehung ihres Sohnes im Fleische zur ewigen Herrlichkeit, und daß der Tod über ihn keine Gewalt mehr haben werde. Es ist dies eine gewisse, über jeden Zweifel erhabene Tatsache, wenn gleich in der Schrift kein Wort der jungfräulichen Mutter aus jenen Tagen berichtet wird. Ebenso ist es für gewiß zu halten, daß, wenn auch die Schrift Erwähnung tut, Magdalena und die Apostel hätten früher als die anderen die Auferstehung Christi wahrgenommen, doch seine heiligste Mutter vor ihnen die Gewißheit von der Auferstehung besaß, und daß sie die erste war, welche den von den Toten Erstandenen leibhaftig erblickte, und ihn, erfüllt von Trost und Freudigkeit des Herzens, demütigst mit Lobpreisungen verherrlichte.

Zweite Lesung . . . Darum erhöhte er die Seele der Jungfrau in demselben Augenblicke, da sie von ihrem Leibe sich löste, über alle himmlischen Chöre, übergab ihr die Herrschaft über die ganze Welt und machte sie für ewig zur Herrin der Engel . . .

Kein erschaffenes Herz ist tief genug, um zu fassen, welche Wonne Gott dem ganzen himmlischen Hofe bereitete, als seine liebendste Mutter diese elende Erde verließ . . .

Dritte Lesung . . . O wie mächtig offenbarte Gott seine Gerechtigkeit, da er den Adam nach dem ungehorsamen Genusse der verbotenen Frucht vom Baume der Erkenntnis aus dem Paradiese hinauswies! O wie herablassend aber offenbarte er in dieser Welt seine Barmherzigkeit durch die Jungfrau Maria, welche ganz treffend der Baum des Lebens genannt werden kann! Bedenket also wohl, wie schnell seine Gerechtigkeit Adam und Eva in das Elend verwies, da sie aus Ungehorsam von der Frucht des Baumes der Erkenntnis genossen hatten, und erwägt dagegen, wie süß seine Barmherzigkeit alle einladet und zu seiner Glorie anzieht, die im heiligen Gehorsam von der Frucht des Baumes des Lebens ihre Erquickung suchen! Und darum besonders schauten die Engel so begierig nach der gebenedeiten Frucht von dem Baume des Lebens, weil sie erkannten, wie herrlich durch sie die unendliche Liebe Gottes zu den Menschen werde geoffenbart und aus den Menschen die Ergänzung ihrer Reihen werde hergestellt werden. Darum eilte der Engel Gabriel so schnellen Laufes zur Jungfrau, sie in Liebe durch seine der Zustimmung würdigste Ansprache zu grüßen. Und als sie, das Vorbild der Demut und aller Tugenden, den Gruß des Engels demütigst erwiderte, da erkannte er mit Frohlocken, es werde seine Sehnsucht und die aller andern Engel erfüllt werden . . . . Und so die Sterblichen nach der Süßigkeit der Frucht vom Baume des Lebens Verlangen tragen, dann mögen sie vorerst mit allen Kräften sich bemühen, seine Zweige zu sich herabzuneigen, d. i. seine heiligste Mutter mit dem Gruße des Engels anzurufen, welche sie stark machen wird, um jede Sünde zu meiden und alle ihre Worte und Werke zur Ehre Gottes einzurichten. Denn voll Huld neigt die heiligste Jungfrau sich zu ihnen herab und gewährt ihnen den Beistand ihrer mächtigsten Hilfe, um die Frucht vom Baume des Lebens, d. i. im Sakramente den heiligsten Leib ihres Sohnes zu empfangen,[1] der das Brot der Engel im Himmel und das Leben der Sterblichen auf Erden ist. Und da Jesus selbst so großes Verlangen trägt, mit den durch sein Blut erkauften Seelen sich zu vereinigen, so wollet auch ihr euch bemühen, dies sein Verlangen zu stillen, indem ihr mit möglicher Andacht und Liebe in seinem Sakramente ihn empfangt.

V. Die Abhängigkeit des Isenheimer Altarwerkes vom Sermo angelicus der hl. Birgitta erscheint nach diesen Proben nicht nur durch die Übernahme zahlreicher Einzelheiten gesichert (die verklärte Mädchengestalt als die vorzeitliche Maria im Ratschlusse der Erlösung, das Krystallgefäß, die von zwei Engeln gehaltene Ehrenkrone, der Feigenbaum, die Engelchöre, die Propheten, die Altväter im Tympanon, der Dunstkreis mit den ersten Menschen,[2] der Tempel, der Strahlen-

1) Vielleicht ist der Kelch zu Füßen des Lammes auf dem Kreuzigungsbilde ein Hinweis auf diese Schlußstelle des Sermo angelicus.

2) Die schwierig zu deutende weibliche (mit der Federkrone geschmückte?) adorierende Figur in dieser schwebenden Aureole kann daher im Zusammenhang des Ganzen nicht als Sibylle, sondern nur als Typus der Maria, also als Eva gefaßt werden. Eva wird übrigens mit Adam zusammen auch in der zweiten Lesung des Samstags genannt.

himmel mit Gott Vater und den zahllosen kleinen Engeln, die Rose von Jericho und die in den vielsagenden Anblick ihres Kindes vertiefte Mutter, das Jawort Marias an die Adresse des Engels, ihr Zusammenbruch unter dem Kreuze und ihre höchste irdische Freude: die Auferstehung ihres Sohnes), sondern sie spiegelt sich auch im Gesamtprogramm des Altares so greifbar deutlich, daß an der letzten Absicht Grünewalds kein Zweifel erlaubt ist: der Meister versucht hier eine bildliche Vergegenwärtigung der tiefsinnigen Mariologie der von ihm bevorzugten visionären schwedischen Heiligen. Es ist mit einem Worte der imaginäre und wirkliche Gang Marias durch alle Jahrtausende der Heilsgeschichte: ihre ewige Auserwählung im Schoße des Vaters, ihre Begrüßung durch die Engel am Morgen der Schöpfung, ihre freudige Erwartung durch die Stammeltern, Erzväter und Propheten, ihre Bedeutung als zweiter Tempel und würdigste Pforte, ihre dem Engel erklärte Bereitschaft für das Werk der Erlösung, ihr Doppelschicksal als dornenreiche Rose von Jericho, d. h. als freudigste und doch betrübteste aller Mütter, die Karfreitagsstunde ihres Lebens am Kreuze und am Grabe und ihr höchster irdischer Ehrentag als erste Zeugin der Auferstehung. Ihre himmlische Glorie ist weggelassen.

Der Schlüssel zur Betrachtung des ganzen Altares, zugleich der ungefähre geometrische Mittelpunkt der ganzen Innenansicht, ist also die geheimnisvolle Mädchengestalt unter dem Portalbogen, und man wird jetzt erst so recht den himmelweiten Unterschied in der äußeren Erscheinung der beiden Madonnen gewahr und sieht die Unmöglichkeit ein, beide als ein und dieselbe, nur durch eine Zeitspanne von wenigen Monaten (zwischen Erwartung und Geburt) getrennte Persönlichkeit zu begreifen. Schon der Größenunterschied hätte eigentlich längst Bedenken gegen die landläufige Deutung als Maria in der Erwartung einflößen müssen. Dort die Erstgeborene der Schöpfung, die ätherisch verklärte Jungfrau, gleichsam das sinnenfällig gewordene Geistwesen, der Mikrokosmos,[1] die reinste feinste Mischung der vier Urelemente,[2] die präexistente Maria, „Maria als Idee, als ewiger Gedanke, aufkeimend, wachsend, Maria vor der Zeit, auf der Schwelle der Zeit, wie sie sich selbst als Erfüllerin der Zeit schaut." Und daneben rechts in der Landschaft die in die Zeitlichkeit gestellte Mutter, ein Wesen von Fleisch und Blut, versenkt in das Schicksal ihres Kindes, „Maria als Gestalt, als Weib, als irdische Vollzieherin des Gottesschicksals."[3] Schon diese Wahrnehmung zeigt, daß die auf den ersten Blick so ansprechende Bestimmung der mysteriösen Erscheinung als Maria in der Erwartung ihrer Geburt nicht aufrecht erhalten werden kann. Und von diesem Zentrum aus erschließen sich dann in zahlreichen feinen Verknüpfungen die reichen figürlichen, sachlichen, pflanzlichen Einzelheiten der Tafel zu dem von der geistvollen nordischen Seherin geschauten Gesamtbilde der Excellentia Virginis, der einzigartigen Stellung der heiligen Jungfrau in der Heilsökonomie. Verkündigung und Auferstehung schließen sich als Eckgedanken organisch an, und auch die Kreuzigung fügt sich — mit der sichtlich betonten Erscheinung der weißgewandeten Mutter des Herrn als Schmerzensmutter — mühelos ein.

Es waren also nicht formale, sondern gedankliche Motive, die diese — nur scheinbare — Spaltung des mariologischen Themas veranlaßt haben, und man steht nun erst recht staunend vor dem Genius des Meisters, der den beziehungsreichen vielgestaltigen Inhalt des „Sermo angelicus" der hl. Birgitta zu einer so wunderbaren künstlerischen Einheit verarbeitet hat. Und wenn wir uns fragen, auf welchem Wege Grünewald zu seiner nicht alltäglichen Vorlage kam, so werden wir wieder auf Nürnberg geführt.[4] Nur 6 Stunden südöstlich,

1) S. oben Sonntagslesung.
2) S. oben Montagslesung.
3) Niemeyer a. a. O. S. 13.
4) Nebenbei sei bemerkt, daß auch der lateinische Text auf dem Zettel in der rechten Ecke des Versuchungsbildes einer Nürnberger Quelle entstammt, nämlich der Legenda aurea, die Koberger 1478 herausgab. S. Schmid a. a. O. S. 176.

bei Altdorf in der Oberpfalz, stand das berühmte Birgittenkloster Gnadenberg, dessen herrliche Ruinen der gotischen Kirche von 1483 (1518) heute noch zum Besuch einladen, das Hauskloster der Nürnberger Patrizier-Geschlechter der Fürer, Scheurl, Imhof, Schlewitzer, Tucher, Holzschuher u. a.[1] Zahlreiche Töchter dieser Familien nahmen in Gnadenberg den Schleier und unterhielten, wie die erhaltenen Briefe beweisen,[2] einen regen geistigen Verkehr mit ihren Stammfamilien. Seit 1504, als Nürnberg im Landshuter Erbfolgekriege die nordwestliche Oberpfalz besetzte und die Vogteimacht über das Kloster ausübte,[3] gestalteten sich die Beziehungen noch enger, die Eintritte mehrten sich, und das Kloster erfreute sich bedeutender Stiftungen durch die Nürnberger führenden Geschlechter. Als 1472 das Birgittenkloster Maihingen im Ries gegründet wurde, waren 5 von den 8 dorthin gesandten Nonnen Nürnbergerinnen.[4] Neben Gnadenberg und Maihingen, für das Schäufelein im Jahre 1508 von Nürnberg aus arbeitete,[5] und das ebenfalls zum Nürnberger Einflußgebiet gehörte, bestand in Süddeutschland nur noch die Niederlassung in Altomünster B. A. Aichach, das einzige noch blühende Kloster deutscher Zunge, ebenfalls eine Gründung von Gnadenberg. Die im Mittelalter hochangesehenen Offenbarungen der hl. Birgitta waren bald Gegenstand theologischer Debatten geworden.[6] Die Konzilien von Konstanz und Basel, denen sie zur Begutachtung vorgelegt wurden, gaben keine Entscheidung. Ihr Grundton ist eine „ideenreiche, mit der deutschen verwandte, aber von Birgittas Originalität und ihrem schwedischen Charakter eigentümlich gefärbte Mystik, voll tiefer Blicke in das Geheimnis der Gottseligkeit, aber auch viel Handlungskraft".[7] Birgittas ganze Anschauungsweise wurzelt noch im katholischen Mittelalter, sie kann nicht als Vorläuferin der Reformation angesprochen werden.[8] Ihre einschneidenden Warnungen an Fürsten, Könige und Päpste entsprangen ihrem klar erkannten Berufe als göttliches Werkzeug zur sittlichen und religiösen Erneuerung der Mitwelt. Die erste Druckausgabe ihrer Offenbarungen (8 Bücher, 1 Buch Extravagantes, Klosterregel und Sermo angelicus) erschien, besorgt von den Mönchen des Mutterklosters Wadstena, 1492 in Lübeck, wie überhaupt der deutsche Norden infolge der Nähe des schwedischen Stammlandes dem Einfluß der birgittinischen Mystik in erster Linie ausgesetzt war. Im Süden ist nur Nürnberg wichtiger Ausgangspunkt birgittinischer Gedanken. 1500 erscheint hier bei Hans Koberger die schöne, in der Dürerwerkstatt illustrierte lateinische Ausgabe der Schriften der Heiligen, die rasch mehrere Auflagen erlebte.[9] 1502 ließ Koberger eine deutsche Aus-

1) Binder, G. Geschichte der bayerischen Birgittenklöster. Verhandlungen des hist. Vereins für Oberpfalz u. Regensburg XLVIII 1896.

2) Kamann in Zeitschrift für Kulturgeschichte VI.

3) Binder a. a. O. S. 75 f.

4) Binder a. a. O. S. 46 und 64.

6) Christus am Kreuz mit Joh. dem Täufer und König David, jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg (No. 205, 102×51 cm, seitwärts beschnitten), das früheste Bild Schäufeleins, ehemals in der Wallerstein-Galerie und nach Grupp. Fürst Ludwig v. Oettingan-Wallerstein als Museumsgründer, histor. Verein f. Nördlingen, 6. Jahrb. 1917 S. 92, ebenso aus Kloster Maihingen stammend wie der sog. Maihinger Altar Schäufeleins im German. Museum. Dieses Kreuzigungsbild ist der Ausgangspunkt einer in der Nürnberger Lokalschule heimisch gewesenen, später von der Cranachschule ausgebeuteten Allegorie der Erlösung (vgl. Germanisches Nationalmuseum, Bild Nr. 221), die als Elemente enthält: Moses mit dem Tafelgesetz, die Verkündigung an die Hirten, die schwangere Jungfrau, den Gekreuzigten mit dem symbolischen Lamm und dem Täufer als Indicator Christi (vgl. die Begleitfigur des Gekreuzigten in Isenheim), ein Motiv, das von Hans Sachs 1529 in Reime gebracht („die 7 anstöß eines Menschen" etc.), später unter tendenziöser Zuspitzung zum typischen Erlösungsbilde der Reformation gestaltet wird und schließlich, wie Karl Schäfer (von L. Cranach bis in die Werkstatt bremischer Bildschnitzer, Jahrb. der Bremischen Sammlungen 1909) nachgewiesen hat, auf dem Umwege über die Lübecker Bibel von 1532 und die Wittenberger von 1545 nach Bremen gelangt und dort auf den Brauttruhen der Bremer Patriziertöchter sich totläuft. Dieses Motiv ist ebenfalls birgittinisch und Offenb. VI 54 entnommen.

6) S. Schulte, P. Martin von Cochem S. 47 ff. — Vgl. Zahn, Einführung in die christl. Mystik 1908 S. 519.

7) Lundström in Herzogs Realenzyklopädie für prot. Theologie und Kirche.

8) S. Krogh-Tonning a. a. O. S. 63 ff.

9) Über die umstrittene Zuweisung der auf alle Fälle bedeutenden Holzschnitte s. Dodgson, Catalogue of early German & Flemish woodcuts in the British Museum I 263 f.

gabe folgen, dasselbe tat Zeisenmeier in Augsburg im selben Jahre.[1] Dürer selbst zeigt sich in seiner Madonna mit der Schwertlilie — ein ausgesprochen birgittinisches Motiv — vom Gedankenkreise der Heiligen beeinflußt.[2] Auf Nürnberger Boden ist Grünewald zweifellos mit dieser eigenständigen mystischen Literatur bekannt geworden, und so wird die birgittinische Einstellung des Meisters umgekehrt wieder zu einem weiteren wichtigen Gliede in der Beweiskette seiner Nürnberger Lehrjahre und seiner wahrscheinlichen Beziehungen zu Dürer.

Grünewald hatte von dem Buche, das im Auftrage des Kaisers Maximilian erschien[3] und 1502/03 in Nürnberg sozusagen das Ereignis des Tages war, tiefe Eindrücke empfangen. Der neuartige Inhalt wurde, weil „in hohen Deutschen Landen wenig bekannt" (Vorrede), mit großer Begierde aufgegriffen. Die für die erregten Gemüter der Jahre 1510—1520 besonders aufreizenden Gesichte der großen Schwedin mußten den visionären Geist des Malers empfindsam treffen und schlugen in ihm deutlich verwandte Saiten an. Eine Eingebung von Isenheim her ist nicht nachzuweisen, erscheint auch wenig wahrscheinlich, obwohl die Antoniter gleichfalls der Augustinerregel folgten. Aber diese Regel hatte zahlreiche Observanten, die ohne nähere Fühlung lose nebeneinander liefen, und greifbare Spuren birgittinischen Geistes sind im südwestlichen Deutschland nicht wahrzunehmen. Der Maler bekam den Auftrag für einen Hochaltar mit dem Titel der allerseligsten Jungfrau und hat sein Thema in dieser reizvollen, ihm persönlich gelegenen Weise abgewandelt. Der Meister mußte sich mächtig angeregt fühlen, denn der Inhalt des Sermo angelicus gehört zum tiefsten, was je über die sittliche Erhabenheit und überzeitliche Größe der heiligen Jungfrau erdacht worden ist.

1) Muther a. a. O. unter Nürnberg und Augsburg. Ein vereinzeltes frühes Eindringen birgitt. Gedankengutes von Italien her verzeichnet Cornell, The Iconography of the nativity of Christ. Uppsala 1924. S. 17 (Geburt Christi von 1420 im Rosgartenmuseum in Konstanz).

2) Das Bild, wohl Werkstattbild, in zwei Fassungen erhalten, von 1508. Die hochragende Schwertlilie ein Sinnbild der überragenden Größe Marias nach Offenbarung III 30.

3) Die Veranlassung zu diesem Auftrage war der Ritter Florian Waldauf von Waldenstein zu Rettenberg, kgl. Rat und Statthalter der österr. Schatzkammer zu Innsbruck, „ein warer liebhaber der hl. Birgitten und günstiger fürdrer des hl. ordens unsers Salvators und aller schwestern und prüder desselben ordens", der die zweite (deutsche) Ausgabe von 1502 auf seine eigenen Kosten drucken ließ. S. „erste vorred" zur Ausgabe von Koberger 1502. — Panzer I 256.

NACHSCHRIFT

Während des Druckes sind zwei weitere Lösungsversuche erschienen, mit denen wir uns kurz auseinandersetzen wollen.

1. In den Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Johannes Ficker, 16. Heft, Leipzig 1924, schrieb Prof. Dr. Rudolph Günther von der Universität Marburg über die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altars. Günther verfügt über eine reiche Kenntnis mystischer, ikonographischer und symbolischer Dinge, die er mit einem für einen Nichtkatholiken bemerkenswerten Grade der Einfühlung wertet und verarbeitet. Sein Exkurs über die mittelalterliche Brautmystik ist eine, wenn man von den begreiflichen Überspitzungen des in seinen Stoff verliebten Forschers absieht, tiefdringende und feinsinnige Studie von höchster Verdienstlichkeit und bleibendem Werte. Besonders wertvoll sind die methodischen Unterbauten, die sich deutlich gegen Bernhart wenden: Wer ohne Untersuchung des Bilderkreises aus zahllosen liturgischen, hermeneutischen, dogmatischen Texten einen Bildplan zusammenstellt, kommt nicht zum Ziele. Die Ideenbilder dürfen nicht von außen her an die Bildwerke herangebracht werden, sondern müssen sich mit innerer Notwendigkeit aus dem Bilde ergeben (S. 68). „Wird der Gedanke der Symbolik überspannt, so zersplittert sie sich, löst sich in Allegorien auf, und die ganze Bildvor-

stellung zerfließt (S. 71). Auch ein schöpferischer Genius wie Grünewald stand im Strom der ikonograpischen Überlieferung. Weder der Urheber des Programms noch der ausführende Meister hatten die Texte erst mühsam von verschiedenen Enden zusammenzusuchen und ins Bild zu übersetzen (S. 72)."

Es ist nun tragisch zu sehen, wie der Verfasser eine Lösung gibt, die vor seiner eigenen Methode nicht stand hält. Günther bringt das Mittelbild auf die Formel Mater et sponsa, Maria als Mutter mit dem Kinde rechts und als mystische Braut Christi links unter dem Portalbogen. Als Beweis für den Stärkegrad des mystischen Brautgedankens in der mittelalterlichen Ikonographie beruft sich Günther auf die Darstellung der Verkündigung an Maria, des Weihnachtsbildes, der Maria in der Sonne, der unbefleckten Empfängnis, der Krönung Mariä, der Tempeljungfrau. Diese Stoffe sind jedoch nicht mystischer Natur, sondern aus der Heilsgeschichte erflossen. Die rein mystischen Beziehungen wurden in der Großkunst des Mittelalters (wohl in der klösterlichen Buchmalerei!) schon um deswillen nicht dargestellt, weil sie nicht Gemeingut waren, also vom Volke nicht verstanden worden wären. Günther versucht allerdings noch einige direkte Hinweise, so auf Maria als sponsa Christi am Mittelportal zu Laon (!), am stark umstrittenen Schottenportal in Regensburg und auf die übliche Darstellung des Thrones Salomos. Die knieende Mädchengestalt zu Isenheim hat aber mit dem Throne Salomos gar nichts zu tun, und außerdem erbringt der Verfasser auch nicht die Spur des Beweises dafür, daß irgendwo das Motiv Mater et sponsa in derselben dramatischen Spaltung, auf zwei Personen verteilt, sich findet, wie das nach seiner Ansicht im Mittelbilde des Isenheimer Altares der Fall sein soll. Somit bleiben nur noch die zahlreich gegebenen literarischen Nachweise, in denen Maria als sponsa gefeiert wird. Der Erklärungsversuch Günthers kommt so in der Wirkung auf die Methode Bernharts hinaus, d. h. er ist beweisunkräftig. Gegen die Erklärung Günthers stellt sich vor allem auch das schwerwiegende Bedenken ein, daß sie lediglich ein Teilproblem, nämlich die beiden Marien mit ihrer nächsten Umgebung behandelt. Wichtige Bildelemente, vor allem die Flügel und Außenseiten bleiben ununtersucht und werden nicht einmal versuchsweise dem Leitgedanken dienstbar gemacht.

2. Weniger erfreulich ist die Arbeit von Dr. Egid Beitz, Assistent am Schnütgen-Museum, die unter dem Titel Grünewalds Isenheimer Menschwerdungsbild und seine Quellen 1924 im Marcan-Verlag zu Köln erschienen ist. Beitz schenkt sich methodische Auseinandersetzungen und geht kurzerhand von der an sich naheliegenden Annahme aus, daß das Augustinerbrevier der Antoniter den Stoff geliefert habe. Die Lücken sucht er aus dem speculum humanae salvationis zu schließen. Beitz verläßt aber seine Quelle im Verlaufe der Darstellung sehr bald, offenbar weil er findet, daß sie zu wenig ergiebig ist. Ich habe selbstverständlich das für den Antoniterorden maßgebende Augustinerbrevier auf der Suche nach einer Lösung ebenfalls durchgesehen, aber bald wahrgenommen, daß über die typischen Darstellungen hinaus treibende Bildgedanken, die sich zu dem eigenartigen Stoffgehalt des Isenheimer Altares hätten verdichten können, nicht auszuschöpfen waren. B. wendet denn auch sehr früh das Steuer und treibt das kühne Fahrzeug seiner Bilddeutung in die uferlosen Gewässer überallher aufgeraffter literarischer und ikonographischer Hinweise, in denen irgendwo von Braut, Rose, Feigenbaum, Eckstein, mystischem Brautbett u. s. f. die Rede ist. Wie man sieht, der Bernhartsche Vorgang in neuer Aufmachung. Es liegt ganz in der Richtung dieses überspannten und willkürlichen Symbolismus, wenn die drei musizierenden Engel nicht als Engel, sondern als Allegorie von Glaube,

Hoffnung und Liebe (!) gedeutet werden. Man höre: Weil der geflügelte Engel „erwartungsvoll zu Maria aufblickt und die Kirche zu Maria spes nostra betet", ist er als Sinnbild der Hoffnung zu fassen (S. 31). Außerdem ist er grün gefiedert, und grün ist die Hoffnung. Die drei Engel gehören zusammen, „ist demnach der eine die Hoffnung, so werden die zwei andern Glaube und Liebe darstellen" (S. 34). Bei den vier kleinen Engeln (in Wirklichkeit sind es mehr als vier) denkt er „in erster Linie an die vier Kardinaltugenden: Klugheit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Gerechtigkeit, die im Gefolge der Mutter Gottes auftreten" (S. 35). Als Beweis gibt Beitz eine Abbildung aus dem Kodex von Amiens in der Pariser Nationalbibliothek, die zeigt, wie fünf (!) Engel den Schoß der heiligen Jungfrau mit Hämmern bearbeiten, um das Jesuskind herauszuschmieden. Die so gewonnene Siebenzahl der Tugenden (3+4) verwandelt sich dann im Handumdrehen „in die sieben Gaben des heiligen Geistes (!), die auf die Mutter Gottes (in Wirklichkeit auf den Messias nach Isaias 11,1 ff.) ausgegossen werden".

B. wird wohl nicht erwarten, daß ihm irgend ein ernst zu nehmender Forscher auf diesen Boden einer im höchsten Grade leichtfertigen Beweisführung nachfolgt. Ein Gesamtprogramm des Altares gibt es nach B. überhaupt nicht. Er spart sich daher die Mühe, die thematisch mit dem Mittelbild verbundenen übrigen Altarelemente in sein System einzuordnen — ein Kapitalfehler der Beitz'schen Hypothese, den er allerdings mit Günther und Bernhart teilt. Man kann hier nur sein Bedauern aussprechen, denn Phantastereien, wie sie hier dargeboten werden, müssen beim Außenseiter jeden Deutungsversuch in Verruf bringen.

Gegen Günther und Beitz läßt sich zusammenfassend sagen: Sobald auch nur der Wahrscheinlichkeitsbeweis erbracht ist, daß der Bildgedanke aus einer einzigen literarischen Quelle restlos erklärbar ist, so hat dieses Verfahren erkenntnistheoretisch den unbedingten Vorzug vor jeder anderen Erklärung, weil niemals der Beweis erbracht werden kann, daß der Maler einen Gegenstand, der einen ersten ursprünglichen Sinn ergibt (vergl. Engel, Badezuber, Töpfchen) wirklich symbolisch gemeint, und welche unter den vielen möglichen Deutungen er bevorzugt hat.

GUIDO SCHOENBERGER / GRÜNEWALDS ZEICHNUNGEN ZUM ISENHEIMER ALTAR

Unter den bekannten Handzeichnungen Grünewalds sind vier offenbar zusammengehörige mit der Darstellung betender oder klagender Frauen: 1. In der Universitätssammlung in Oxford,[1] 2. und 3. Vorder- und Rückseite eines Blattes in der Sammlung Speck von Sternburg in Lützschena[2] und 4. ehemals in der Sammlung Licht, Berlin.[3] Ihre Zugehörigkeit zum Werk Grünewalds ist gänzlich unbestreitbar und außerdem das Oxforder Blatt vom Meister eigenhändig „Mathis" bezeichnet. Schon der äußere Befund schließt die drei Blätter zusammen. Sie haben annähernd die gleiche Größe, und, da sie alle etwas beschnitten sind, kann man wohl annehmen, daß sie ursprünglich gleich groß waren. Außerdem sind 2, 3 und 4 nach Friedländer auf die gleiche Papiersorte gezeichnet. Aber auch Technik und Stil erlauben durchaus, sie zu einer Gruppe zu verbinden. Die Grünewald-Literatur hat dies auch getan[4] und sie, soweit ich festgestellt habe, übereinstimmend in die letzte Zeit des Werks gesetzt. H. A. Schmid findet die Oxforder Zeichnung „an Plastik und Formverständnis" nur mit dem Münchner Bilde (Erasmus) vergleichbar. Hagen hat sich angeschlossen, denn es „würde die unendlich differenzierte, breite und tonige Auffassung, sowie der bei aller scheinbaren Zwanglosigkeit so strenge architektonische Aufbau der Massen nach der Nähe des Erasmus-Mauritiusbildes, also der Spätzeit um 1525 verlangen".[5] Auch A. L. Mayer hat sie spät datiert.[6]

Nun ist aber bisher noch nicht beobachtet worden[7], daß die gefalteten Hände der betenden Frau auf der Zeichnung der Sammlung Licht (No. 4 Abb. 98) weitgehend mit den Händen der Maria von der Kreuzigung des Isenheimer Altars übereinstimmen (Abb. 99). Die Lage der Finger ist die gleiche bis auf ganz geringe Unterschiede: In der Zeichnung ragt der Mittelfinger der linken Hand über Zeige- und Ringfinger heraus, während im Gemälde der Zeigefinger am weitesten vorgeschoben ist. Auch sonst wird man bei genauem Vergleich wohl noch unbedeutende Abweichungen feststellen können, die aber kaum mitsprechen. Wichtiger ist, daß im Gemälde alle Finger weit schlanker gebildet sind als auf der Zeichnung. Übereinstimmend aber ist ferner die Stellung des Handrückens der rechten Hand, des Ballens der linken, weiter die Art wie die Unterarme aus den Ärmeln herauskommen und ebenso die Bildung der Ärmel.

Wie ist diese Tatsache zu erklären? Bleibt man dabei, die Zeichnungen spät anzusetzen, so ist die Annahme, Grünewald hätte zufällig das gleiche Motiv später noch einmal ganz unabhängig davon gebildet, unbefriedigend. Dazu ist die Übereinstimmung zu groß. Nimmt man aber einen Zusammenhang an, so könnte man die späte Datierung der Zeichnungen noch dadurch rechtfer-

1) H. A. Schmid S. 268 u. Tfl. 48. 37,7×23,6 cm, beschnitten.

2) Felix Becker, Zwei neuaufgefundene Studien Mathias Grünewalds, Zeitsch. f. bild. Kunst N. F. 25, 1914 S. 275. 39×30 cm, beschnitten.

3) M. J. Friedländer, Jahrbuch der Pr. Kunstsamml. 39, 1918, S. 201, ca. 41×30 cm (unreg. beschnitt.). Nr. 1—3 sind neuerdings in der Publikation der Handzeichnungen G.s durch die Gesellschaft für zeichnende Künste, München, ausgezeichnet abgebildet. Nr. 4 war wohl zur Zeit dieser Publikation nicht mehr erreichbar; ich behalte der Einfachheit halber die Bezeichnung der Veröffentlichung Friedländers bei.

4) Zuletzt noch Hagen, Math. Gr. 4. Aufl. S. 208 ff.

5) Hagen, 4. Aufl. S. 208.

6) A. L. Mayer, Math. Grünewald, S. 47.

7) Nachträglich erfahre ich, daß Dr. C. Koch, Stuttgart, in seinem Buch Zeichnungen altdeutscher Meister z. Z. Dürers, Dresden 1923 S. 30, die Übereinstimmung anmerkt, aber ohne deshalb die m. E. notwendige Umdatierung des Blattes vorzunehmen.

tigen, daß man eine uns verlorene Studie zu der Maria des Isenheimer Altars interpoliert, die Grünewald dann wieder benutzt haben müßte.

Näher liegt es aber zunächst, die Datierung der Zeichnungen noch einmal nachzuprüfen. Warum müssen sie so spät sein? Daß sie so meisterhaft sind, ist zum mindesten für Grünewald kein Zeichen für Spätzeit; nie war er mehr auf der Höhe der Meisterschaft als bei den Arbeiten zum Isenheimer und zum Helleraltar. Der Isenheimer Christus übertrifft an „Plastik und Formverständnis" den Karlsruher bei weitem, der freilich, wie zugegeben werden muß, an malerischer Breite und Tonigkeit jenen überragt. Nun vollzieht sich aber gerade während der Arbeit am Isenheimer Altar im Grünewaldwerk die Entwicklung vom zeichnerisch-plastischen zum malerischen Stil. Kreuzigung und Grablegung sind die beiden Pole. Bei den Zeichnungen ist ja besonders charakteristisch, wie eine starke Plastik mit sehr malerischen Mitteln erzielt wird. Ist es nicht möglich, daß sich die malerische Haltung, auf die Grünewalds Stil hingeht, in den kleinen Zeichnungen schon zeigt, während sie in dem großen Gemälde, dem Format nach dem größten, das er vermutlich bis dahin geschaffen, vielleicht eben deshalb noch nicht vorhanden ist.

Der Versuch aber, die Zeichnungen auf Grund der äußerlichen Übereinstimmung der Hände früher zu datieren, eben in die Zeit des Isenheimer Altars, ja sie als Vorstudien zum Isenheimer Altar zu erklären, verlangt unbedingt noch eine stärkere stilistische Verknüpfung. Auch diese ist möglich: Eine besonders hervortretende formale Stileigentümlichkeit der vier Zeichnungen, insbesondere der der Sammlung Licht (Nr. 4), sind die um die runde Form der Arme und des Leibes in parallelen Ringen geführten Falten und entsprechenden Faltenwulste, die den ganzen Kontur durch kurze Wellen beleben. Auf keinem Gemälde ist dieses Motiv so stark verwendet wie auf der Kreuzigung des Isenheimer Altars bei den Ärmeln der Maria und der Magdalena (Abb. 99–100). Auch auf den späteren Tafeln des Isenheimer Altars kommt es noch häufig vor; wie zugestanden werden soll auch noch im Spätwerk des Meisters ab und zu, aber da nur noch ganz vereinzelt (z. B. Kreuztragung), ohne daß man es als besonders wesentlich empfindet; ein wirkliches Stilmerkmal ist es nur für den Isenheimer Altar. Die Köpfe der Zeichnungen, diese stark plastischen, aber ohne Knochengerüst gebildeten und daher doch merkwürdig formlosen Köpfe, sind denen der Isenheimer Kreuzigung durchaus verwandt. Zwischen dem Kopf der Zeichnung auf der Rückseite des Blattes in Lützschena (Nr. 3) und dem Kopf der Magdalena des Isenheimer Altars besteht wohl sogar eine direkte Beziehung: nur ist im Gemälde der Kopf etwas weiter zurückgelegt, der Mund etwas mehr geöffnet und der obere Teil dann mit dem Schleier verdeckt. Nimmt man sich außerdem einmal die Mühe, die Hände eben dieser Zeichnung genau mit den Händen der Magdalena zu vergleichen, so ist zwar ihre Stellung im Bild durchaus verschieden, aber die Lage der Finger stimmt bei beiden überein: die Finger liegen abwechselnd verschränkt, beidesmal der Daumen der rechten Hand und der kleine Finger der linken Hand außen. Man vergleiche auch noch das in schönen Wellen herabhängende Haar der Zeichnung Licht (Nr. 4) mit dem Haar der Magdalena oder auch der Maria der Verkündigung. Hagen hat aber besonders stark den Abstand zwischen der Studie zum Sebastian und den Frauenstudien betont; er scheint mir nicht so bedeutend. Die Modellierung der nackten Teile ist bei diesen durchaus mit jener vergleichbar. Bei beiden ein wunderfeines Spiel von Licht und Schatten in den zartesten Tonstufen, das unbegreiflich mühelos die feinsten Hebungen und Senkungen modelliert, die seltsamen runden oder eckigen Formen bildet. Und zwar mit den gleichen Mitteln eines feinen, nicht sehr langen Strichs, der meist parallel, selten in Kreuzlagen in leichter Rundung geführt ist. Zarte Wischtöne holen die letzten Feinheiten heraus. Alles in allem Gründe genug, wie

Ehemals Sammlung Licht

Abb. 98. Grünewald, Studie nach einer Frau

Abb. 99. Hände der Maria (Kreuzigung des Isenheimer Altars)

mir scheint, die Gruppe der betenden Frauen nicht in das Spätwerk einzureihen, sondern sie den Studien zum Isenheimer Altar zuzurechnen.

Mit voller Sicherheit konnte man bis jetzt nur die eben erwähnten in Göttingen und Dresden befindlichen zwei Blätter, die auf Vorder- und Rückseite je Teile der Unter- und Oberarme des Sebastian und Studien zum Antonius des Paulusbesuchs zeigen, als Studien zum Isenheimer Altar bezeichnen.[1] Diese stehen nun aber auch in einer äußeren Beziehung zu den Blättern mit den klagenden Frauen. Sie sind auseinander geschnittene Teile eines Blattes, und zusammengefügt ergibt sich annähernd die Größe der Frauenstudien (ca. 29,0×40,4, wenn man nach H. A. Schmid 1,5 Verlust in der Breite beim Auseinanderschneiden annimmt). Außerdem haben sie ebenfalls die gleiche Papiersorte.

Meder hat nun vor kurzem noch eine Zeichnung in Wien, einen stehenden Heiligen, den er auf der Rückseite der schon lange bekannten, gewöhnlich als Hl. Joseph bezeichneten Studie entdeckte, in Zusammenhang mit dem Isenheimer Altar gebracht, nämlich mit dem stehenden Hl. Antonius.[2] Auch dieses Blatt stimmt mit 38,5×29,5, zumal es wohl auch nachträglich etwas beschnitten ist, in der Größe gut zu den obengenannten. Der sogenannte Hl. Joseph in Wien geht nun, wie schon H. A. Schmid erkannte, stilistisch eng zusammen mit der wundervollen Studie eines knieenden Mannes in Berlin, dessen Gewand von zwei Engeln getragen wird. Schmid hat mit sehr großer Wahrscheinlichkeit dieses Blatt als eine Studie zu der 1514 für Oberissigheim gemalten Gloriosissima virgo, d. h. einer Marienkrönung, bezeichnet. Der „Hl. Joseph" wäre dann vielleicht ein „Hl. Hieronymus", der urkundlich ein Teil des Oberissigheimer Altars bildete. Das Berliner Blatt, ebenfalls deutlich beschnitten, besonders in der Breite, mißt jetzt 28,6×36,6. Stilistisch sind die beiden Zeichnungen den Gewandstudien zum sitzenden Hl. Antonius des Isenheimer Altars durchaus verwandt.

Alle die genannten Zeichnungen bilden also wohl im Grünewald-Werk eine Gruppe, vermutlich 1509—1514 entstanden, und zugehörig zum Isenheimer und Oberissigheimer Altar.[3] Ihre stilistische Haltung erlaubt durchaus, sie in einen Zeitraum von ca. 5 Jahren zusammenzurücken. Daß sie sich auch äußerlich durch das Papier, auf das sie gezeichnet sind, gleichen, (vermutlich alles Bogen derselben Papiermarke von ursprünglich rund 30×42 cm Größe), ist nur ein Kriterium von untergeordneter Bedeutung, das aber doch, wenn eben der Stil es erlaubt, auch für die Entstehung der Zeichnungen im selben Zeitraum zeugen kann. Vielleicht haben wir in allen diesen Zeichnungen Überreste des berühmten, von Sandrart erwähnten „Skizzenbuchs", das einst Uffenbach besaß, und in dem Grimmer, nach Sandrart der Schüler Grünewalds, pietätvoll die ihm überlassenen Studien zum Isenheimer und Oberissigheimer Altar vereinigte.

Daß man nicht in der Lage ist, eine der vier Frauenstudien als Ganzes zu einer bestimmten Figur des Isenheimer Altars in Beziehung zu setzen, ist kein Grund gegen ihre Zugehörigkeit. Mit einer gewissen Reserve beim Bewußtsein der Schwierigkeit solcher Feststellungen kann man behaupten, daß die Studien in Oxford, Lützschena und Sammlung Licht nach dem gleichen Modell gemacht sind. Die Köpfe von No. 1, 2 und 4 scheinen zum mindesten sehr ähnlich, noch mehr aber die bei allen dreien gleich derben, kurzen und starkfingri-

1) Die Studie zu einem Gekreuzigten in Basel soll hier außer Betracht bleiben, weil sie nur in einer Kopie erhalten ist. Vgl. darüber: H. A. Schmid S. 257 f. und meinen Aufsatz über das „Klein Kruzifix" Städeljahrbuch II 1922 S. 44.

2 Graphische Künste 1920.

3) Die Frauenstudien, insbesondere Nr. 3, scheinen auch zu der von Feurstein veröffentlichten Magdalena vor Christus in Donaueschingen (Zschr. f. bild. K. N. F. 31, 1920) benützt worden zu sein, die meistens in die Zeit des Isenheimer Altars gesetzt wird (auch v. Hagen 4. Aufl. S. 250). Feurstein hat im Cicerone XVI S. 325 diese Datierung aufs neue gestützt. Noch die Kopie läßt die obengenannten stilistischen Merkmale erkennen.

Abb. 100. Hände der Magdalena (Kreuzigung des Isenheimer Altars)

gen Hände. Man hat sich gewöhnt, die Blätter als „Magdalenen“ zu bezeichnen, hauptsächlich wegen der offenen Haare, die zwei von ihnen zeigen (Nr. 1 und 4). Vielleicht liegt der Sachverhalt so: es sind Zeichnungen nach einem Modell, entstanden als Vorarbeiten für die Isenheimer Kreuzigung, die noch ohne fest fixierten Bildgedanken dieses in einer ziemlich allgemeinen Haltung einer unter dem Kreuz klagenden Frau, sei es nun Magdalena oder Maria, geben. Anders schon ist es bei der Zeichnung auf der Rückseite des Blattes in Lützschena (Nr. 3): hier scheint bereits eine Verarbeitung von Nr. 2 vorzuliegen, die endgültige Gestaltung der Magdalena klingt an; höchst bezeichnend, daß nicht nur der Ausdruck des Gesichts stark ins Ekstatische gesteigert ist, sondern auch die Hände nun mit langen schlanken Fingern sich die Empfindsamkeit der Hände der ausgeführten Kreuzigung nähern. Wir wissen ja zur Genüge, wie sich die wirklich letzte Gestaltung bei Grünewald erst während des Malens einstellte, und gerade bei der Maria der Isenheimer Kreuzigung sind während der Arbeit so entscheidende Änderungen vorgenommen worden,[1] daß wir eigentlich eine durchgezeichnete Vorstudie für diese Figur gar nicht voraussetzen können. Die Hände der einen Modellstudie aber hat der Meister für die Maria verwandt, sie nur von dem Vorbild weg ins Feingliedrige und Schlanke stilisiert im gleichen Sinn, wie schon die eine Zeichnung in Lützschena (Nr. 3) es zeigt, und so die klagevollsten Hände geschaffen, die die deutsche Kunst kennt.

1) Vgl. H. A. Schmid S. 134.

WALTER BOLL / EINE GRÜNEWALDNOTIZ AUS DEM XVIII. JAHRHUNDERT

So häufig uns die Namen Dürer, Cranach oder Holbein in den alten Inventaren des 18. Jahrhunderts, das schnell und unbedenklich die Bilder aus der Zeit der beginnenden deutschen Renaissance meist einem dieser drei Künstler zuteilte, begegnen, umso ungewöhnlicher ist für dieses Jahrhundert eine Erwähnung Grünewalds. Ohne Joachim von Sandrarts „Teutsche Academie" ist eine solche Erwähnung schwer denkbar. Die wichtigen Nachrichten, die Sandrart über den schon am Ende des 16. Jahrhunderts sagenhaft gewordenen Meister Mathis von Aschaffenburg gibt, der Name, den er überliefert, und die Bedeutung, die er ihm als ebenbürtig den besten deutschen Meistern beimißt, konnten in seinem vielgelesenen Buch auf die Zeitgenossen, besonders auf die Kunstfreunde und Sammler nicht ohne Eindruck bleiben.

Der Kurfürst von Mainz, Lothar Franz (1695 bis 1729), aus dem durch seine Baufreudigkeit berühmten Hause Schönborn war neben Johann Wilhelm von der Pfalz einer der leidenschaftlichsten Bildersammler zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Er rühmte sich der größten Galerie nach der kaiserlichen und kurpfälzischen und suchte seine Sammlung ständig besonders durch Werke der bedeutendsten lebenden Künstler zu erweitern, da er der Ansicht war, daß man beim Kauf von alten Bildern meist betrogen werde und Kopien erhalte. Für altdeutsche Gemälde zeigte er kein sonderliches Interesse und besaß daher auch nur wenige Stücke davon. Das auffallende Lob, das Sandrart dem Grünewald spendet, veranlaßte trotzdem den Kurfürsten, sich um ein Original dieses Malers zu bemühen.

Am 11. Februar 1715 schreibt der Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach an den Kurfürsten[1]: „Es hat der gothaische Kunstkämmerer Schildbach anhero zu vernehmen gegeben, wie Ewer Liebden Verlangen trügen, ein gewisses Gemählde den Hl. Antonius unter denen Gespenstern vorstellend, so sich in einer hiessigen Kirchen hinter dem Altar befinden solte, in Dero Cabinet zu haben. Nun hat zwar dergleichen Gemählde in einiger hiessigen Kirchen sich nicht, wohl aber in meiner Bibliothek gefunden, welches ehmahls etwas grösser gewesen, wegen erlittenen Schadens aber abgenommen worden, und habe ich solches zu präsentiren um des Willen Anstand genommen, weil mir selbiges nicht von der consideration geschienen, dass Ew. Liebden einige besondere Satisfaction davon haben könten. Nachdem aber von gedachtem Schildbach die wiederholte Versicherung geschehen, daß Ew. Liebden erwehntes Gemählde gantz angenehm seyn würde, so habe solches so gut es ist, hiermit überschicken wollen, und wird mir nichts lieber seyn, als wenn Ew. Liebden einiges contentement daran finden."

Der Kurfürst antwortet darauf am 19. Februar: „Indeme mir vor einiger Zeit die Anzeich geschehen es solt sich in Ew. Liebden Kirchen ein gewisses Stück die Versuchung des heyl. Antony vorstellendt befinden hab ich die Wahrheit zu bekennen solches zu sehen umb so grösser verlangt als ich in einem gewissen authora Sandrart gelesen dass selbiges der so genante Mahler grünewaldt von aschaffenburg in meines Erzstiffts Landen gebürtig solle gemahlet haben, Euer Liebden bin ich dahero mit freundtverbündtlichstem Dank verbunden dass Sie sich des in dero Bibliothec gestandenen schönen gemählds auf erhaltene Nach-

1) Gräflich Schönbornisches Familienarchiv in Wiesentheid. Korrespondenz des Kurfürsten Lothar Franz.

richt des gothaischen Kunst Cämmerer Schildbachs berauben undt solches mir durch einen eigenen Potten hierhero überschicken wollen, ich werde selbiges sonderlich zu Eur Liebden hohen Ehren in meinem Schillerey Cabinet aufhalten und offeriren unter reciprocirung andrer gefälligkeiten in aufrichtiger Ergebenheit allstets verharre."

Die Stelle bei Sandrart, durch die der Kurfürst auf das Gemälde aufmerksam gemacht wurde, lautet:[1] „Es soll auch noch ein Altarblatt in Eysenach von dieser Hand seyn, und darinnen ein verwunderlicher S. Antonius, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet seyn sollen." Der Gothaische Kunstkämmerer und Porträtmaler Schildbach, der von dem Kurfürsten im Juli 1714 zwei Porträts anfertigte, wurde wohl damals von diesem befragt und wird Erkundigungen über ein Gemälde mit der Versuchung des heiligen Antonius in Eisenach eingezogen haben. Die erwähnte Notiz bei Sandrart ist von jeher von der Forschung auf den Isenheimer Altar bezogen worden; jedoch ist es durchaus nicht unmöglich, daß Grünewald ein Bild in ähnlicher Fassung des Isenheimer Flügels für eine Kirche in Eisenach geschaffen haben könnte. Zum mindesten ist auffallend, daß Sandrart nur die Darstellung des Antonius mit den Gespenstern hinter dem Fenster erwähnt, die im Isenheimer Altar eine nebensächliche Stelle einnimmt, und daß ihm von den weit bedeutenderen anderen Teilen nichts bekannt ist. Oder sollte die Hervorhebung der Antoniusdarstellung darin begründet sein, daß der Altar für die Antoniterkirche in Isenheim gemalt wurde? Diese Frage läßt sich schwer entscheiden, da das 1715 an den Mainzer Kurfürsten überschickte Bild mit der Versuchung des heiligen Antonius sich heute nicht mehr nachweisen läßt. Schon die kaum 5 Jahre späteren Schönbornischen Gemäldekataloge, weder der von Byß herausgegebene Katalog der Pommersfeldener Galerie von 1719, noch der von dem Hofmaler Cossiau bearbeitete Katalog der Gaibacher Sammlung von 1721 erwähnen ein derartiges Bild. Es scheint daher, daß der Kurfürst von dem Gemälde enttäuscht, es nicht für wert erachtete, in seine — nachweisbar unvollständigen Gemäldekataloge — aufgenommen zu werden, und sich nicht weiter darum kümmerte.

Im Wallraff-Richartz-Museum zu Köln befindet sich ein Bild „S. Antonius schwebt in der Luft, getragen und gepeinigt von dem Dämonen",[2] das ehemals für Grünewald angesprochen wurde,[3] heute aber als Anlehnung an den Cranach'schen Holzschnitt von 1506 erkannt ist.[4] Das Bild gelangte 1823 mit dem Nachlaß des Canonikus Wallraff in die Sammlung; es läßt sich feststellen, daß die Tafel bestimmt am unteren Rand, wahrscheinlich aber auch an der rechten Seite beschnitten ist,[5] wie es der Vorlage entspricht. Auch das früher in Eisenach befindliche Bild war nach Mitteilung des Herzogs „ehemals etwas größer gewesen, wegen erlittenen Schadens aber abgenommen worden". Bei der Ungenauigkeit des 18. Jahrhunderts ist es wahrscheinlich, daß man sich bei der Suche nach dem Grünewald'schen Bild nicht die Mühe einer sorgfältigen Identifizierung mit der Sandrart'schen Beschreibung machte, sondern daß man das erste beste Bild mit einer verwandten Darstellung für das gesuchte Stück erklärte. Vielleicht dürfen wir unser Bild in der Tafel des Kölner Museums erkennen; der Ort der Herkunft läßt sich nicht allzu schwer mit dem stilistischen Befund in Übereinstimmung bringen.[6]

1) Teutsche Academie 2. Teil, 3. Buch, S. 236.

2) Katalog Aufl. 1915 Nr. 383, als Werkstattbild Grünewalds bezeichnet, Hintergrund übermalt. Eichenholz, H. 0,88 m, Br. 0,77 m.

3) F. Bock: Die Werke des M. Grünewald (Straßburg 1904), S. 67, Abb. 20. Schmidt (Die Gemälde u. Zeichnungen des M. Grünewald) S. 282 (Taf. 58b) weist das Bild nach einer Bestimmung von H. Kienzle dem Meister des Dominikusaltars zu.

4) Abb. bei Glaser: L. Cranach (1921) S. 53. Gegenüber dem Holzschnitt zeigt das Bild nicht unwesentliche Änderungen; die Dämonen sind anders gruppiert und der heraufragende Baum ist an den gegenüberliegenden Rand des Bildes versetzt.

5) Frdl. Mitteilung des Wallraff-Richartz-Museums in Köln.

6) Die Zuschreibung an den Meister des Darmstädter Dominikusaltars läßt sich nicht halten; es handelt sich jedenfalls um einen Meister, der Grünewald nahesteht.

HANS BUCHHEIT / EIN BILDNIS DES SPEYERER BISCHOFS PHILIPP II.

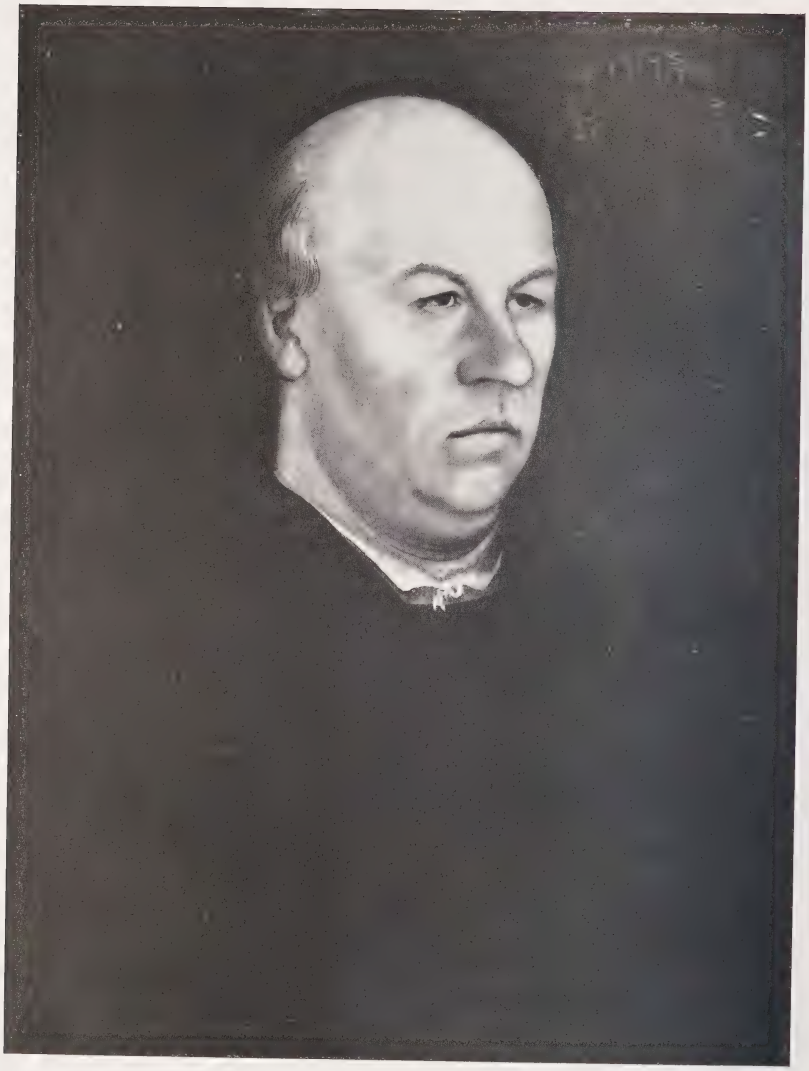
Die Galerie in Besançon bewahrt unter ihren wenigen altdeutschen Bildern das Porträt eines Speyerer Bischofs, Aldegrever zugeschrieben. Der Meistername hat keine Bedeutung; wer in französischen Provinzgalerien Bescheid weiß, kennt diesen Namen als Sammelbezeichnung für altdeutsche Porträts, für die je nach Bedeutung noch die Bezeichnung Dürer und Cranach hinzukommt.

Das Porträt ist gut erhalten, das Inkarnat rötlich, das Kolorit des Gewandes dunkel, ebenso der Hintergrund; nur das Rot des Brusteinsatzes belebt die dunkle Fläche

Die Inschrift: Philippus D. G. Episcopus Spirensis, darunter eine etwas spätere Beischrift: Präpositus Weissenburgensis läßt uns die Person des Dargestellten näher bestimmen. Schwierigkeiten scheinen insofern zunächst zu bestehen, als am Anfange des 16. Jahrhunderts zwei Bischöfe mit Namen Philipp den Speyerer Bischofsitz innehatten. Zunächst Philipp I. aus dem Geschlechte der Rosenberg 1504—1513. Bildnisse von ihm sind mir nicht bekannt. Er scheidet aber schon dadurch aus, daß er nicht Probst von Weißenburg war. Auch scheint er nach gleichzeitigen Beschreibungen ziemlich kränklicher Natur gewesen zu sein, was mit dem robusten Äußern unseres Dargestellten nicht vereinbar ist. Wir müssen daher in unserem Bildnis Philipp II. aus dem rheinpfälzischen Geschlecht der Flersheim erblicken, der den Speyerer Bischofsitz von 1529—1552 einnahm.

Der Bischof entstammte einem alten mittelrheinischen Geschlechte. Seine Vorfahren hatten hervorragende Ämter beim deutschen Kaiser und bei fremden Fürsten eingenommen. So Friedrich von Flersheim, der an den Feldzügen Kaiser Sigismunds sich rühmlich hervortat. Sein Sohn Friedrich der Junge leistete Karl dem Kühnen von Burgund treue Dienste und dessen Bruder Hans erhielt von Kaiser Maximilian als alter getreuer Diener ein Buch übersandt, „das uns gemacht und furbracht ist. Und dieweil du bei etwan viel Geschichtenn darin begriffenn gewesen bist, redlich, ehrlich unnd wol erzeigt hast, woltenn wir nicht underlassenn, dir eins zuzusendenn, dich inn deinem alter darinn haben zu ergetzenn und zu erfreuenn. Und mit 78 Jahren hat Hans von Flersheim die kaiserliche Gabe, den Theurdank, fröhlich empfangen und sonderlich Freud gehabt."

Dieser Hans von Flersheim war der Vater unseres Bischofs, der, zum geistlichen Stand von Jugend aus bestimmt, Dank seiner Verwandtschaft mit angesehenen rheinischen Geschlechtern, so den Greifenklau, Kämmerer von Worms, genannt Dalberg, Sickingen, schon genügend Fürsprecher für geistliche Pfründen hatte. So erhielt er bereits 1491 ein Kanonikat am Martinsstift in Worms; bald reihen sich andere geistliche Würden an; 1505 wurde er Domherr in Worms und Speyer, ferner in Augsburg und Eichstätt, schließlich Kanonikus am St. Domitianstift in Brügge, und bezog bis zu seinem Tode die Einkünfte von drei in Flandern gelegenen Pfarreien. Schon frühzeitig oblag er auch den Universitätsstudien. Mit 14 Jahren bereits begann er seine Studien in Heidelberg, suchte dann noch Paris und Löwen auf, 1504 wurde er für ein Semester Rektor der Universität in Heidelberg. Hier erwarb er die akademischen Würden und wurde 1517 Doktor beider Rechte. Schon vorher, von 1505 ab, wurden seine juristischen Kenntnisse von Kaiser Maximilian und Kurfürst



Besançon, Galerie

Holz: 40 × 30

Abb. 101. Philipp II., Bischof von Speyer

Philipp von der Pfalz benutzt, ebenso war er in Speyer unter den Bischöfen Philipp I. und Georg der Leiter der juristischen Angelegenheiten des Bistums. Als Gesandter Speyers und des Kaisers nahm er vielfach an Reichstagen und anderen wichtigen Tagungen teil. In seiner kirchlichen Laufbahn wäre er nach dem Tode Philipps I. von Rosenberg 1513 zum Bischof von Speyer erwählt worden, wenn nicht Pfalzgraf Georg durch die Fürsprache seines Bruders, des Pfälzischen Kurfürsten und Kaiser Maximilians durchgedrückt worden wäre. Ebenso ging es ihm in Worms 1523, wo er zugunsten des Pfalzgrafen Heinrich, eines Bruders des Speyerers Bischofs, zurücktreten mußte. 1529 wurde er Domprobst zu Speyer, und als im gleichen Jahre Bischof Georg von Speyer plötzlich an einem grassierenden Fieber starb, wurde er bei der damaligen verwirrten Lage des Bistums zum Bischof erwählt; durch den Kardinal und Erzbischof Albrecht von Brandenburg wurde ihm die oberhirtliche Weihe in der Stiftskirche zu Aschaffenburg erteilt. Außerordentliche Schwierigkeiten fand er bei seinem Antritt vor; religiöse Neuerungen waren in viele Teile seines Bistums eingedrungen, der Bauernkrieg hatte dem Lande schwere Wunden geschlagen, Pfalzgraf Georg hatte mit seinen Mitteln übel gehaust. Äußerste Sparsamkeit brachte die Finanzen des Bistums wieder in Ordnung. Sein vorbildliches Leben als Geistlicher ließ vielfach eingerissene Mißstände verschwinden. 1545 gelang es ihm, die bedeutende Probstei Weißenburg dem Speyerer Hochstift einzuverleiben. In den letzten Jahren seines Lebens leidend, mußte er 1552 bei dem drohenden Nahen Albrechts von Brandenburg nach Zabern im Elsaß zu dem Bischof Erasmus von Straßburg flüchten, wo er am 14. August 1552 starb.

Als Hauptcharakterzüge heben Zeitgenossen seine Milde, Versöhnlichkeit und sein kluges politisches Vorgehen hervor. Seine äußere Erscheinung schildert uns ein Manuskript der Würzburger Bibliothek: Philippus de Flersheim vir magnae staturae et corporis grassioris.

Literarisch hat uns Bischof Philipp II. eine Geschichte seines Geschlechtes hinterlassen, die Flersheimer Chronik, bemerkenswert durch die eingehende Schilderung des Lebens seines Schwagers Franz von Sickingen. Verloren gegangen sind seine Tagebücher, die uns vielleicht Aufschluß gegeben hätten über den Maler unseres Bildes, den wir unter den bis jetzt noch so wenig bekannten Künstlern, die am Speyerer Bischofsitz oder im benachbarten Heidelberg in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts tätig waren, zu suchen haben. In der psychologischen Erfassung der Persönlichkeit scheint uns manches an Grünewald anzuklingen.

ENGELBERT BAUMEISTER / ÜBER EINIGE ALTDEUTSCHE ZEICHNUNGEN

Zu den Zeichnungen deutscher Meister, die auf der Versteigerung der Sammlung Rodriguez bei Muller in Amsterdam 1921 für Deutschland gewonnen werden konnten, gehört eine Geißelung Christi.[1] (Abb. 102.) Sie gelangte in den Besitz der Graphischen Sammlung zu München. Im Versteigerungs-Katalog ist das Blatt als Art des H. S. Beham aufgeführt,[2] doch ergibt eine nähere Prüfung, daß eine Arbeit von Schäufelein vorliegt.

Bei Schäufelein fällt die dekorative Auswertung der Binnenzeichnung auf. Belebung mit schwingenden und sich windenden Linien erscheint ihm reizvoller als sachliche Durchmodellierung. Ähnlich wie der Leib des vom Teufel geplagten Hiob auf der Zeichnung in Berlin,[3] nur reicher noch, ist der Christuskörper des Münchner Blattes behandelt. Die Linien sind in schmückendem Sinne so angeordnet, daß fast der Eindruck von Tätowierung erweckt wird. Im übrigen sind die kräftigen gedrungenen Gestalten und die an Dürer sich anlehnenden Gesichtstypen mit langen gebuckelten und gesattelten Nasen bekannte Erscheinungen in Schäufeleins Stil. Auch die halbhohe aus flachen Steinen errichtete Mauer ist eine Hintergrundskulisse, die von ihm ungezählte Male verwandt wurde.

Die Zeichnung, deren kreisrunde Fassung auf den Entwurf für ein Glasgemälde schließen läßt, kann in die mittlere Schaffensperiode Schäufeleins gesetzt werden. Das durch zierliche Häkchen gebildete knittrige Gefältel und im Gegensatz hierzu die straff gereckten Gewandteile des linken Schergen sind ebenso wie die gedrehten Locken des Schergen rechts Eigentümlichkeiten, die sich auch bei den Holzschnitten des zum größten Teil von Schäufelein illustrierten „Neuen Testamentes“ beobachten lassen, das 1523 im Verlag von Schoensperger d. J. in Augsburg erschien.[4] Da die Trachten zeitgemäß sind, liegt kein Grund vor, anzunehmen, daß die Holzschnitte schon längere Zeit vor der Ausgabe des Werkes von Schäufelein gezeichnet wurden.[5] In den Darstellungen der Apokalypse lehnt sich Schäufelein inhaltlich an Dürer an. Diese gegenständliche Anleihe hat auch auf seinen Stil abgefärbt. Die Einwirkung von Dürers Kunst, die während seines Augsburger Aufenthaltes zurückgetreten war, kommt nun wieder stärker zu Worte. Auch bei unserer Zeichnung wird Dürers Einfluß wieder deutlich spürbar. Der Ausdruck der Köpfe ruft sogar die Erinnerung an Schäufeleins Frühwerke wach, die er noch ganz im Banne seines großen Zeitgenossen schuf: ich meine Schäufeleins Holzschnitte im Speculum passionis, das 1507 in Nürnberg erschien. Da bekannt ist, daß Schäufelein auch nach seiner Übersiedlung nach Nördlingen im Jahre 1515 noch im Verkehr mit Dürer geblieben ist, kann in unserem Falle engere persönliche Fühlung auf den leicht empfänglichen Schäufelein vorübergehend gewirkt haben wie ein Trunk aus einer belebenden Kraftquelle.

Bei dieser Gelegenheit sei darauf aufmerksam gemacht, daß der Hans Weiditz zugeschriebene

1) Federzeichnung in braun, 210 : 206.
2) Nr. 8.
3) Friedländer-Bock, Handzeichnungen deutscher Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts, Tfl. 44.
4) Man vergleiche z. B. das Blatt mit den apokalyptischen Reitern. Muther, Die deutsche Buchillustration der Gotik usw., Tfl. 196.
5) Abgesehen von dem Pfingstfest, das bereits 1512 in einem Evangelienbuch erschien und stilistisch sich wesentlich von übrigen Holzschnitten unterscheidet.

München, Graphische Sammlung

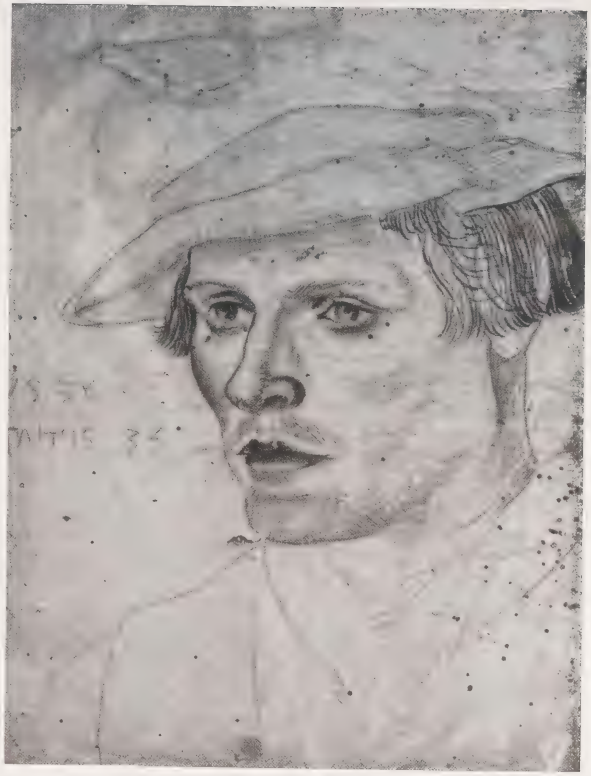
21×20,6

Abb. 102. Hans Leonhard Schäufelein, Geißelung Christi

Abb. 103. Anna Selbdritt (Holzschnitt)

Bremen, Kunsthalle

Abb. 104. H. L. Schäufelein, Anna Selbdritt



München, Graphische Sammlung

Abb. 105. Hans Baldung Grien, Kopf eines jungen Mannes

München, Graphische Sammlung

Abb. 106. Hans Baldung Grien, Kopf eines Bauern

Holzschnitt der Anna selbdritt[1] (Abb. 103) nach Schäufeleins Kohlezeichnung von 1511 in Bremen (Abb. 104) kopiert ist. Ähnlich wurde dieses Thema schon 1510 von Schäufelein in einem Holzschnitt[2] behandelt. Da einem so erfindungsreichen Künstler, wie dem Petrarka-Meister, schwerlich eine solche Entlehnung zuzutrauen ist, dürfte dieser Holzschnitt aus seinem Werk zu streichen sein.

Gleichfalls in der Graphischen Sammlung zu München befindet sich ein Skizzenbuchblatt mit doppelseitigen Silberstiftzeichnungen von H. Baldung Grien,[3] das bisher bei den unbekannten Deutschen wenig Beachtung fand, da es stark überarbeitet ist. Auf der Vorderseite ist der Kopf eines jungen Mannes mit der Jahreszahl 1536 und der Altersangabe (Ae)tatis 35 (Abb. 105), auf der Rückseite ein Bauernkopf mit der Aufschrift (A)etati(s)[4] (Tfl. Abb. 106) dargestellt. Der erstere ist mit der Feder in braun (Haare, Mund), mit Rötel (Lippen, Nase, Augenlider, Wangenteile) und mit Graphit (Pupillen u. a.) übergangen. Der Bauernkopf ist mittels schwarzer Tuschfeder noch mehr entstellt (Haare, Ohr, Bartstoppeln, z. T. Mütze, Brauen, Pupillen, Wimpern) und ebenfalls nachträglich angerötelt (Nase, Wangen, Augenpartien). Trotz der Entstellungen ist aber Baldungs Formengebung noch spürbar. Zum Vergleich zieht man am besten die Bildnisse des sog. Karlsruher Skizzenbuches[5] heran. Wie dort die weit geöffneten Augen klar blicken, die Lippen fest sich schließen, die Haare locker fließen, das sind Eigentümlichkeiten, die sich auch bei den Münchner Köpfen noch erkennen lassen. Ein untrügliches Zeugnis für Baldungs Hans können natürlich nur die unversehrten Teile ablegen: vor allem die Mütze und der Rock des Bauern und das Barett des jungen Mannes. Die Mützenhaare des Bauern sind ähnlich gekräuselt und schwinden ebenso im Licht wie die Barthaare des vollbärtigen Mannes im Karlsruher Skizzenbuch (Abb. Rosenberg Tfl. 10) und die Röcke sind auf beiden Bildnissen in gleicher Weise in gefälligen Kurvenlinien leicht angedeutet. An dem Barett des jungen Mannes kann die für Baldung charakteristische Feinstrichelung noch gut erkannt werden.

Auch die Zahlen entsprechen denen des Skizzenbuches. Die auffallende Form der offenen Eins ist z. B. auf dem Bildnis des Kaisers Maximilian (Rosenberg Tfl. 1) wiederzufinden, die eigenartige Drei, oben spitzwinklig, unten rundbogig, zeigt sich u. a. auf dem Bildnis Karls V., das aus demselben Jahre stammt wie die Zeichnung des jungen Mannes.

Problematischer als die bisher besprochenen Zeichnungen ist der Entwurf zu einem Sebastian[6] (Abb. 107) im Germanischen Museum zu Nürnberg.[7] Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die flott und sicher hingesetzte, mit Temperament geladene Studie einem hervorragenden Meister angehört. Ich denke an eine Jugendarbeit Cranachs d. Ä.

Der Körper ist plastisch und malerisch gesehen, das Schwellende der Muskeln und Fettpolster ist herausgearbeitet, während die Umrisse nicht geschlossen sind und die Schattierungen – zum Teil mit kurzen krausen Strichen — eher fleckenhaft wirken. Man beobachte, wie die Nase gebildet ist und vergleiche sie mit der des Mannes auf der Zeichnung des Liebespaares in Berlin.[8] Das Nürnberger Blatt ist nicht nur reifer, es ist auch in einem anderen Tempo geschaffen, es ist rascher und lockerer entworfen als die Berliner Zeichnung, auf die mehr Ruhe und Sorgfalt

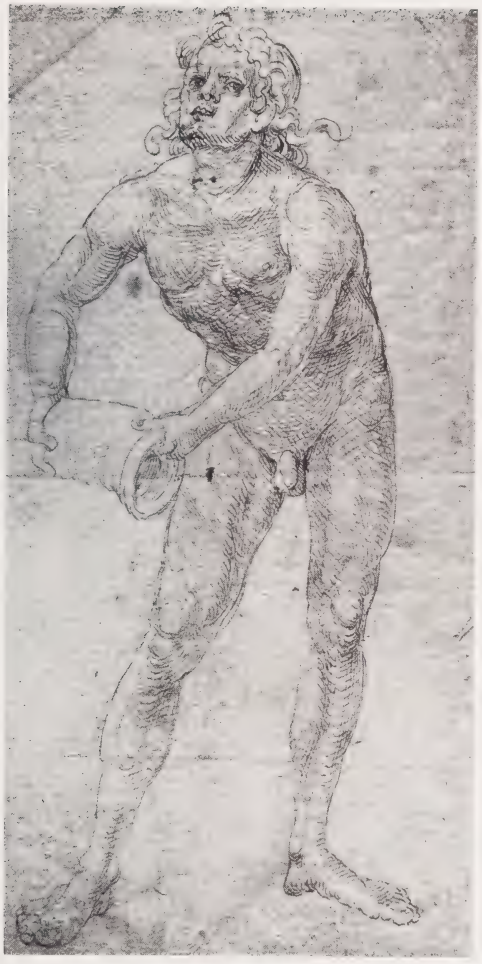
1) B. VII, 177, 11. P. III, 200. 258. Röttinger. Mit. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1911, 49. 4.
2) B. 12 u. 20, Dodgson. Mit. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1905. 6. 22.
3) 149 : 113, beschnitten.
4) Auf dem Rock eine unleserliche Inschrift, Wasserzeichen (durchgeschnitten): Hund? — Alter Besitz der Sammlung, versehen mit dem Max-Josef-Stempel, der 1806—25 verwandt wurde.
5) Vgl. Rosenberg, Hans Baldung Grün, Skizzenbuch usw.
6) Federzeichnung, 233 : 138; links unten Sammlermarke J. G. im Kreis.
7) Mappe XVI. Von K. A. Stauff & Co. in Köln 1914 erworben, nach frdl. Mitteilung Direktor Zimmermanns.
8) Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Berlin (Grote 1910) Tfl 198.

Nürnberg, Germanisches Museum 23,3×13,8

Abb. 107. Lucas Cranach d. Ä., Studie zu einem hl. Sebastian

Oxford, Christ Church

Abb. 108. Hans von Kulmbach, hl. Christophorus



Nürnberg, Germanisches Museum 18×9

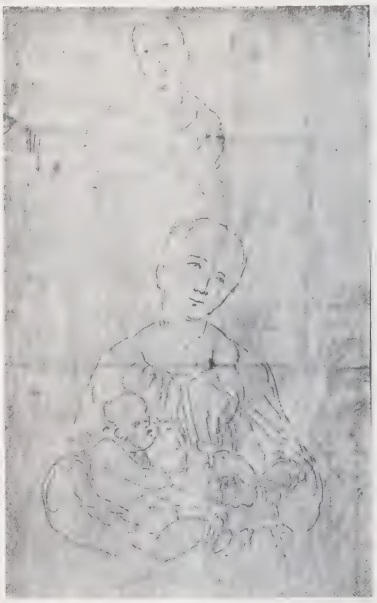
Abb. 109. Hans von Kulmbach, Aktstudie (hl. Florian?)

verwendet scheint, aber hier wie dort entwickelt sich — bei einer ungemein rassigen Strichführung — eine lebenswarme Schöpfung aus einer seltsamen Mischung von malerischem und plastischem Empfinden.

Man überschätze nicht das anatomische Wissen unseres Zeichners! Dürer, der jeder Muskel mit forschendem Geiste nachging, hätte sich Übertreibungen und Unklarheiten, wie sie besonders am rechten Unterarm und rechten Unterschenkel[1] des Sebastian auffallen, bei einer so ausführlichen Aktstudie schwerlich gestattet. Immerhin zeigt Cranach in den verschiedenen Kreuzigungen, die er im Anfang des XVI. Jahrhunderts gemalt, und mehr noch in seinen Holzschnitten aus dieser Zeit — man sehe sich den Christophorus von 1506 an — eine solche Kenntnis der menschlichen Körperformen, daß ihm als glücklicher Wurf ein Akt wie der Sebastian zugetraut werden kann. Ausschlaggebend für die Zuteilung an Cranach scheint mir aber der seelische Ausdruck zu sein, ich meine die zarte Sentimentalität, die aus dem schmerzlich geöffneten Mund und dem Hilfe suchend zum Himmel gerichteten Blick des jugendlichen Sebastian rührend spricht. Es bricht hier eine Gefühlsweichheit durch, die Dürer bei aller Wärme des Empfindens fremd war, die man bei Cranach aber auch aus dem schmachtenden Blick des Liebhabers der Berliner Zeichnung, aus dem demütigen Dreinschauen des alten Josephs der Ruhe auf der Flucht[2] und aus den traurigen Augen des Rektors Reuß[3] herauslesen kann. Selbst in den Ausdruck der musizierenden Englein auf der Ruhe auf der Flucht mischt sich ein weinerlicher Zug hinein, und bei dem Engelbub mit dem krausen Lockenkopf kommt soviel äußerliche Ähnlichkeit hinzu, daß man ihn leicht als jüngeren Bruder unseres Sebastian auffassen könnte.

1) Die Kniescheibe ist von vorne gesehen, während der Unterschenkel schon seitwärts gedreht ist.
2) Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
3) Nürnberg, Germanisches Museum.

Zu bemerken ist noch, daß auf unserer Zeichnung der Baum mit seinen ausgerundeten Astgabeln, die als leichte Schnörkel hingesetzten Wolken[4] und die groß gesehene, von terrassenförmig aufgebautem Gebirge belebte Landschaft gut in Cranachs Frühstil passen.



Nürnberg. Germanisches Museum

Abb. 110. Hans v. Kulmbach, Madonnenstudien

Eine zweite Zeichnung in Nürnberg, die auch unter den Unbekannten liegt, bietet der Bestimmung geringere Schwierigkeiten. Es ist ebenfalls eine männliche Aktstudie (Abb. 109),[5] vielleicht der Entwurf für einen heiligen Florian, da das Gefäß, das der Jüngling in beiden Händen hält, wohl

4) Vergl. den Christophorus-Holzschnitt (Lippmann 6); dort trifft man auch ähnliche scharfkantige Fingerknöchel wie bei dem Sebastian.
5) Federzeichnung in braun. 180:90. Stammt nach frdl. Mitteilung Direktor Zimmermanns aus der Sammlung des Freiherrn von Aufsess.

als kleiner Wassereimer (aus Leder?) zu deuten ist.[1] Die Zeichnung wurde bereits von Ernst Buchner als Arbeit H. v. Kulmbachs richtig erkannt. Eine von der Forschung wohl allgemein anerkannte Studie Kulmbachs zu einem Christophorus in Oxford, Christ Church (Abb. 108) bietet in der Formbehandlung (Kopf, Haare, Brust, Füße, Fersen) und in der feinstrichelnden Zeichnungsart eine so klare Parallelerscheinung zu unserem Blatt, daß wir der Mühe einer eingehenderen Beweisführung enthoben sind. Wieder ein anderes Blatt von Kulmbach in den University Galleries in Oxford mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1518, welches die Geschichte von Orpheus und Eurydice darstellt,[2] steht beiden Zeichnungen stilistisch so nahe, daß es einen Anhaltspunkt für ihre Datierung geben könnte.

Nicht zu übersehen sind auf der Rückseite des Nürnberger Blattes zwei kleine Madonnenstudien (Abb. 110), die an die Madonna des großen Altars in der Sebalduskirche zu Nürnberg erinnern, der von Kulmbach 1513 nach einer Zeichnung Dürers geschaffen wurde.

Schließlich sei auf einen Entwurf für Schmuckstücke (Abb. 111)[3] aufmerksam gemacht, der sich auf der Feste Coburg befindet. Die Erfindung ist so reizvoll und lebendig und die Ausführung so sauber und geschickt, daß sich der Name des jüngeren Holbeins aufdrängt. Bei dem sprudelnden Reichtum von Holbeins Erfindungsgabe ist es schwer, ornamentale Formen zu finden, die sich wiederholen. Einige Vergleichsmöglichkeiten bieten die Entwürfe für einen Prunkdolch im Britischen Museum[4] und eine Prunkschale in der Basler Kunstsammlung.[5] Ähnlich wie auf unserer Zeichnung läßt sich dort beobachten, wie in spielend leichter Weise nackte Putten und Fabelwesen mit Menschenkörpern in die Ornamentik hineingeflochten sind und aus ihr herauswachsen, wie die Augen punkthaft angedeutet und die Plastik durch zartes Antuschen und Angabe von Schlagschatten fein betont wird.

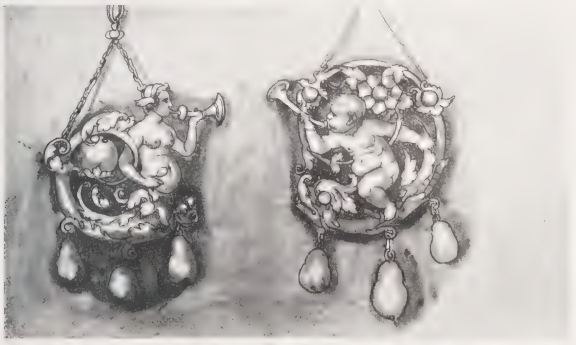
Einen Anhänger verwandter Art[6] entwarf Holbein für die Prinzessin Marie, die Schwester Heinrich VIII. von England. Da Holbein zahlreiche Entwürfe für Schmuckgegenstände, zumeist für englische Damen, während seines zweiten Aufenthaltes in England lieferte, ist anzunehmen, daß unsere Zeichnung auch in dieser Zeit entstanden ist.

1) Ich verdanke Ernst Buchner diese Erklärung.

2) Abb.: Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church Oxford III, 12.

3) Braun getuschte Federzeichnung, 106 : 150.

4) Ganz I, 6. 5) Ganz IV, 9. 6) Ganz XIX, 10a.



Feste Coburg 10,6×15

Abb. 111. Hans Holbein d. J., Entwurf für Schmuckstücke

BETTY KURTH / EIN UNBEKANNTES JUGENDWERK JÖRG RATGEBS

Wenn wir den von Max J. Friedländer für den Manierismus der Antwerpener Meister aufgestellten Merkmalkomplex[1] als Maßstab nehmen, müssen wir Jörg Ratgeb als einen der frühesten deutschen Manieristen erkennen. Denn in dem Werk dieses Künstlers, der, ein Zeitgenosse Dürers und Grünewalds, Baldungs und Holbeins, von all diesen Großen künstlerische Anregungen empfangen hat, ohne ihr Trabant zu werden, finden wir alle Kennzeichen manieristischer Ausdrucksweise. Wir finden die leidenschaftliche Bewegtheit, den phantastischen Realismus der Kompositionen, die komplizierten Architekturprospekte, die überlangen Gestalten mit verrenkten Gesten und affektierten Bewegungen, die laute und aufdringliche Zurschaustellung der Gefühle, die starke Markierung der Fremdrassigkeit, insbesondere der jüdischen Typen, die Füllung der Bildflächen durch eine Häufung von Nebendingen, kurz, all die übertriebenen Akzente der Formgestaltung, die für das Epigonentum der niederländischen Manieristen vom Anfang des 16. Jahrhunderts bezeichnend sind.

Aber Jörg Ratgeb war kein Epigone und sein Erfindungsreichtum, seine Originalität, seine malerischen Impulse heben ihn trotz seiner Schwächen aus der Enge lokalgeschichtlichen Interesses zu der allgemeinen Bedeutung eines Wegsuchers und Neuerers.

Leider sind wir über sein Werk, über sein Leben und seine künstlerische Erziehung nur ganz unzulänglich unterrichtet.

Mit aktenmäßiger Evidenz sind uns nur wenige Tatsachen aus seinem Leben überliefert. Wir wissen, daß Ratgeb aus Schwäbisch Gmünd stammte,[2] wo mehrere Personen dieses Namens seit dem 14. Jahrhundert lebten.[3] Er übersiedelte vermutlich in jungen Jahren nach Stuttgart, heiratete eine Württembergische Leibeigene und stand in Diensten des Herzogs Ulrich von Württemberg. Im Jahre 1509 bewilligte der Heilbronner Rat dem Künstler[4] einen dreijährigen Aufenthalt in Heilbronn gegen ein jährliches „Sitzgeld" von vier Gulden. Er versucht nun Bürger von Heilbronn zu werden, muß aber vorher Weib und Kind aus der Leibeigenschaft lösen. Dies gelingt ihm nicht, da der Herzog seine Einwilligung versagt, trotzdem der Heilbronner Rat Fürbitte für ihn einlegt und betont, „daß er sich als ein kunstreicher seines Handwerks bisher wohl und ehrlich gehalten habe". Am 28. April 1512 enthält die Heilbronner Steuerstubenrechnung das letzte Mal die Bezahlung von 4 Gulden „Sitzgeld" durch „Meister Jörg, Maler". In seinem letzten Schreiben an den Heilbronner Rat sagt Ratgeb, er habe sowohl auf die in der Zeit seines Heilbronner Aufenthaltes vollbrachte Arbeit borgen müssen, als auf die, welche er noch vor Handen und „allhie" zu vollenden angenommen habe.[5]

Von Heilbronn dürfte Ratgeb nach Frankfurt gezogen sein, wo er die Wandgemälde im Karmeliter-Kloster ausführte. Die zu diesen gehörige, von Claus Stalburg gestiftete Anbetung der Kö-

1) Max J. Friedländer, Die Antwerpener Manieristen von 1520. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1915. S. 65. — Idem, Die niederländischen Manieristen, Bibliothek d. Kunstgeschichte. Bd. 2. Leipzig 1922.

2) Er wird in einem Manuskript des Frankfurters Nicolaus Frosch von 1486 „von Schwäbisch Gmünd" genannt.

3) Moriz von Rauch, Zur Geschichte des Malers Jörg Ratgeb. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. N. F. XVIII. 1909. S. 211.

4) Hier wie in den meisten anderen Urkunden wird er „Jörg Ratgeb, Maler von Stuttgart" genannt.

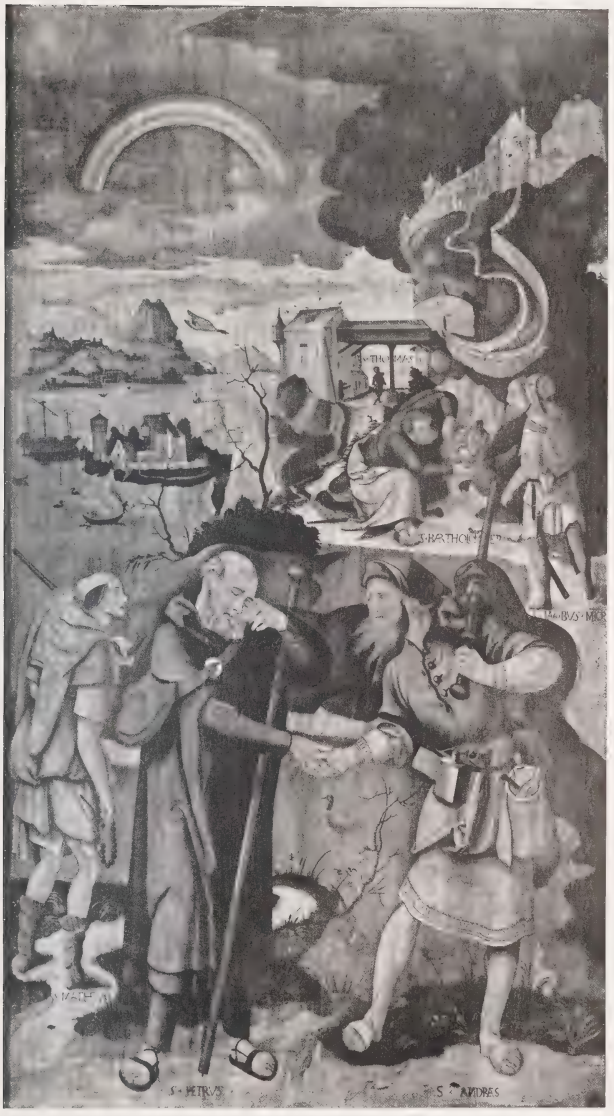
5) Moriz v. Rauch, a. a. O.

Frankfurt a. M., Kreuzgang des Karmeliterklosters

Abb. 112. Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, Wandgemälde (nach einer Pause)

Stuttgart, Gemälde-Sammlung

Abb. 113. Der Abschied der Apostel



Stuttgart, Gemälde-Sammlung

Abb. 114. Der Abschied der Apostel

nige trägt die Jahreszahl 1514. Ein Brief Ratgebs von 1518 an Claus Stalburg, der die nahe persönliche Beziehung zu diesem Frankfurter Patrizier bezeugt, kam aus Herrenberg, wo Ratgeb sein 1519 datiertes großes Altarwerk malte.[1]

Im Jahre 1525 war Ratgeb in Stuttgart ansässig und Mitglied des dortigen Gerichts. Im Bauernkrieg schloß er sich den Aufständischen an, tat sich als Kriegsrat und Hauptmann hervor und wurde im Jahre 1526, nach Niederwerfung des Aufstandes, in Pforzheim gevierteilt,[2] weil er den nach Stuttgart ziehenden Bauern die Pläne zum Widerstand verraten hatte.[3]

Donner von Richter, der eigentliche Entdecker des Künstlers, der erste, der den Kontakt zwischen Urkunden und Bildern herzustellen vermochte, hat Ratgeb drei Werke zugeschrieben:[4]

1. Das Doppelporträt Claus Stalburgs und seiner Frau von 1504 im Städel'schen Kunstinstitut. Die Zuschreibung erfolgte aus historischen, nicht aus stilkritischen Erwägungen. Ratgebs Verbindung mit Stalburg, der auch Stifter eines Wandgemäldes im Frankfurter Kloster war, gab den Hinweis. In seiner zarten und delikaten zeichnerischen Art, in seiner idealisierten Vornehmheit, in seinem engen Zusammenhang mit der älteren schwäbischen Kunst wäre dieses Werk vorläufig noch ganz isoliert im Schaffen des Künstlers.

2. Die monumentalen Wandmalereien im Kreuzgang des Frankfurter Karmeliter-Klosters (Abb. 112). Die Signatur R 1514 auf dem Bild mit der Anbetung der Könige und eine Notiz in Milendonck's Chronik[5] stellen hier Ratgebs Autorschaft außer Zweifel. Leider ist der Erhaltungszustand der Originale, die vor ihrer täglich wachsenden Zerstörung nur in Aquarellen und Umrißzeichnungen festgehalten werden konnten, so schlecht, daß sie zu stilgeschichtlichen Untersuchungen nur mit Vorsicht herangezogen werden können.

3. Der Altar aus der Stiftskirche von Herrenberg in der Stuttgarter Gemäldesammlung (Abb. 113, 114, 117). Dies Hauptwerk des Künstlers, das die Signatur R und die Jahreszahl 1519 trägt, erschließt uns allein alle Möglichkeiten seines Könnens, alle Register seiner Eigenart. Es besteht aus vier großen doppelseitig bemalten Tafeln[6], die die Geschichte Christi schildern, von der Verkündigung bis zum Abschied der Apostel nach der Kreuzigung. Es sind gewaltige Kompositionen, voll gesteigerten Lebens, voll dramatischer Spannungsmomente, mit einem eigenartigen Farbengefühl, das teils in zarten, hellen verschwimmenden, teils in schillernden Farben schwelgt. Leidenschaftliche Bewegung herrscht in der phantastischen Monumentalität der Bauten, in der brutalen Anschaulichkeit der Marterszenen, in der Verkrampfung der Leiber, in dem wilden Kraftausdruck der Köpfe. Mit ekstatischem Haß gegen die Peiniger Christi sind die Figuren geschaut. Auf Kosten der anatomischen Richtigkeit, vielfach mit Verzicht auf Formenschönheit und ein einheitliches Raumgesetz ringt die religiöse Inbrunst des Künstlers nach überschwenglichem

1) Otto Donner von Richter, Jerg Ratgeb von Schwäbisch-Gmünd. Seine Wandmalereien im Karmeliterkloster zu Frankfurt a. M. und sein Altarwerk in der Stiftskirche zu Herrenberg. Frankfurt 1892.

2) Eugen Schneider (Württembergische Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte. 1883. III. S. 263) hat in einem Faszikel des Stuttgarter Archives über „Malefizsachen" eine Notiz gefunden, laut welcher Ratgeb auf der Folter zu Geständnissen gezwungen wurde. „1526. Bericht und Urgicht (Bekenntnisse auf der Folter) Schürg Jürgen, genannt Ratgeb, malers von Stuttgart, so zu Pforzheim gefangen gelegen, des Bauernkriegs und Herzog Ulrichs halber."

3) Eugen Schneider, Stuttgart im Bauernkrieg. Württembergische Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte. 1901. X. S. 203, 207.

4) Otto Donner von Richter, a. a. O. — Vergl. auch die Besprechung von Veit Valentin, in Beilage z. Allgemeinen Zeitung, 1894. Nr. 226. Beilage-Nummer 189. (17. Aug.)

5) Jacobus Milendonck, der ehemalige Prior des Frankfurter Karmeliterklosters, hat eine monumentale Geschichte der Karmeliterklöster geschrieben, die uns im Manuskript des 17. Jahrhunderts erhalten ist. Hier wird Ratgeb in der alten Chronik des Frankfurter Klosters ausdrücklich als der Maler der Wandgemälde des Kreuzgangs bezeichnet.

6) Auch eine Predelle mit dem Schweißtuch Christi zwischen zwei Engeln ist vorhanden.

Schwaigern, Kirche

Abb. 115. Das Martyrium der heiligen Barbara

Ausdruck.[1] Jede Beziehung zu den Vorgängern, jeder Zusammenhang mit der alten heimischen Kunst scheint in diesen Kompositionen verloren zu sein. Ein viertes Werk, das bisher nicht publiziert ist,[2] ein gemalter Flügelaltar in der Kirche zu Schwaigern bei Heilbronn (Abb. 115, 116), haben Schütte[3] und Rauch[4] dem Künstler zugewiesen. Mit vollem Recht. Es trägt nicht allein auf dem alten Rahmen die Signatur I. M. R. (Jörg Maler Ratgeb)[5], es zeigt auch alle bezeichnenden Merkmale seiner künstlerischen Handschrift. Der Altar besteht aus einer Mitteltafel, zwei doppelseitig bemalten Flügeln und einer Predella. Auf der Mitteltafel ist das Martyrium der heiligen Barbara mit einer Fülle von kleinen Marterszenen im Hintergrunde dargestellt (Abb. 115), auf den Außenseiten der Flügel der Abschied der Apostel (Abb. 116), auf den Innenseiten Noli me tangere samt Magdalenens Himmelfahrt, und Pauli Bekehrung mit mehreren anderen Szenen aus seiner Geschichte. Die Predelle, deren Mittelteil fehlt, zeigt die Halbfiguren zweier Engel mit den Marterwerkzeugen. Die Bilder, die vor einigen Jahren gründlich restauriert wurden, stehen in unmittelbarem Stilzusammenhang mit Ratgebs Herrenberger Altar. Wir finden eine ganz ähnliche Formgesinnung, dieselben eigenartigen Typen — man vergleiche nur den Abschied der Apostel hier und dort (Abb. 113, 114) oder Kopf und Haltung des Paulus bei der Bekehrung mit dem vordersten Wächter der Auferstehung —, die vielleicht von niederländischen Vorbildern angeregte Vorliebe für reichgemusterte Gewänder, eine ganz verwandte Behandlung der Landschaft mit kleinen eingestreuten Szenen und Staffagefiguren, ein gleiches Raumgefühl. Wir finden auch eine ganz ähnliche Art der Farbengebung mit gebrochenen und schillernden Tönen und ein analoges, auf Kosten richtiger Zeichnung hervortretendes Ausdrucksstreben. Die Verwandtschaft mit dem 1519 datierten Herrenberger Altar ist so enge, die Entwicklungsphase so identisch, das Werk so fortgeschritten gegenüber dem 1514 datierten Frankfurter Wandgemälde, daß ich an die bisher allgemein angenommene Lesung der dem Monogramm beigefügten Jahreszahl als „1510“ nicht glauben kann. Mir scheint überdies die Schlinge der angeblichen „0“ augenfällig kleiner gebildet als die übrigen Ziffern und deutlich als „9“ zu ergänzen.

Was endlich ein fünftes Werk, die Anbetung der Könige in der herzogl. Urach'schen Sammlung des Schlosses Lichtenstein betrifft,[6] das von Weizsäcker[7] und Rauch[8] auf Ratgeb bestimmt wurde, so scheint mir die viel geringere Qualität dieses Bildes, die Diskrepanz zwischen der fortgeschrittenen Stilstufe, die an die Spätwerke Ratgebs anknüpft, und der lahmen und erfindungsarmen Darstellung nicht auf die eigene Hand des Meisters zu weisen. Die Stilverwandtschaft läßt höchstens an eine Werkstattarbeit denken.

Nun glaube ich jedoch ein neues Werk Ratgebs gefunden zu haben, das etwas Licht auf den Stil seiner Frühzeit zu werfen geeignet ist. Es sind zwei Tafeln eines Flügelaltars in der Sammlung Figdor zu Wien. Die Mitteltafel mit der Darstellung des Abendmahls (Abb. 118)[9] stammt aus der Sammlung Widmann-Lingg in Lindau, und

1) Auf die Frage, ob und wie weit an den Tafeln Gehilfen mitgearbeitet haben, kann ich im Rahmen dieses kleinen Aufsatzes nicht näher eingehen. Mir scheinen viele Schwächen in der Einzeldurchbildung mit Sicherheit auf die Mitarbeit von weniger geschulten Kräften zu deuten.

2) Vergl. Lotz, S. 462. — Oberamt Brackenheim 1873, S. 398 ff. — Lübke, II. S. 694. — Keppler, S. 52. — Münzenberger, Beissel, II. S. 87. — Ed. Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreichs Württemberg. Neckarkreis. I. S. 130.

3) Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. Stud. zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 91. Straßburg 1907. S. 159.

4) Moriz v. Rauch, a. a. O. S. 211.

5) Vor der Signatur stehen die Worte: „Spes. Premii. Solacium. Labori.“

6) Photographie Höfle, Augsburg.

7) Katalog der Sammlung S. 15.

8) a. a. O.

9) H. 0,985 m, B. 0,905 m. Öltempera auf Lindenholz.

Schwaigern, Kirche

Abb. 116. Der Abschied der Apostel

ist in der Literatur nicht mehr ganz unbekannt. Frimmel hat sie in einer Notiz als deutsch-schweizer Gemälde aus der Richtung des Hans Fries veröffentlicht,[1] Stegmann hat sie in einem Aufsatz über die Holzmöbel der Sammlung Figdor als Oberdeutsch (schwäbisch?) zur Illustrierung spätgotischer Möbelformen abgebildet.[2]

In einem von einfachen Quadermauern begrenzten Innenraum sitzt vor einem groß gemusterten grünlichen Brokatteppich Christus mit den 12 Jüngern um einen runden, weißgedeckten und reichbesetzten Tisch. Johannes ruht schlafend an der Brust des Herrn, der dem links vorgeneigt stehenden Judas in gelbschillerndem Gewand die Hostie reicht. Einer der Apostel trinkt aus einem seltsam geformten Gefäß, ein anderer — ein derb realistischer Zug — wendet sich nach rückwärts und schneuzt sich mit der Hand. Die übrigen sind mit lebhaften Sprechgebärden zueinander gewendet. An der geöffneten Türe steht ein jugendlicher Diener, der Wein in einen Becher gießt. Über Christi Haupt schweben zwei Engel mit einer Monstranz, zu deren Seiten die Inschrift: ecce pani (s) Angeloru (m). An der linken Wand hängt ein Bild der ehernen Schlange mit einer hebräischen Inschrift als typologisches Vorbild für den Kreuzestod. Tisch und Estrich sind mit Maiglöckchen bestreut. Mit liebevoller Sachlichkeit sind alle Nebendinge geschildert: Die Holzbänke und -Stühle, die gotischen Becher, die Pilgerstöcke, die am Boden umherliegen, neben ihnen eine Pilgerflasche und ein Messingwaschbecken mit Handtuch, wohl als Hinweis auf die Fußwaschung. Durch die schmale Türspalte blickt man ins Freie auf ein hellbeleuchtetes Gebäude. Am linken Rand bildet eine vom Rahmen überschnittene Säule den Abschluß des Bildfeldes.

Auf der zweiten Tafel, dem rechten Seitenflügel des Altars, der vor kurzem aus dem Besitz eines Architekten in Tutzing in die Sammlung Figdor gelangte, ist als typologisches Vorbild des Abendmahls das Passahmahl der Juden dargestellt. (Abb. 119) In einer offenen, ungeschützten, auf hohen Sockel gestellten Halle sind um den gedeckten Tisch, auf dem das Passahlamm liegt, essend und trinkend, mehrere Personen, Männer und Weiber, gruppiert, deren jüdische Rassezugehörigkeit stark betont erscheint. Auf Tisch und Boden ist Knoblauch verstreut, der offenbar die im II. Buch Mosis XII. 8. erwähnten bitteren Kräuter vertritt. Im Vordergrund steht ein schmerbäuchiger Jude im Gespräch mit einem Trinkenden, daneben eine üppige Frau, ein trinkendes Paar mit einem Kind und ein Mann mit einer Kürbisflasche. Zwischen der Halle und einer vom Rahmen überschnittenen Säule steht ein Fasan auf einer Stufe; im Hintergrund ein Torbau, vor dem mehrere kleine, scharf silhouettierte Gestalten erscheinen, alle mit Gepäck und Wanderstab, ein Hinweis auf den Auszug der Juden aus Ägypten. Links in einer Hügellandschaft das Gebet am Ölberg und Christus und die Blutflüssige, die ihn laut den Synoptiken am Kleid zieht.

Schon die erste Betrachtung scheint mir die Zugehörigkeit der beiden Tafeln zum Schaffenskreis Ratgebs glaubhaft zu machen. Denn viele der für diesen Künstler als bezeichnend erkannten Eigenheiten kehren hier wieder: Die derb naturalistische Typisierung und Geberdendeutlichkeit, die Faltengebung, bei der Lichter auf den Faltenbergen die wulstigen und unruhigen Knicke des Stoffes betonen, die changierenden Farben, der Horror vacui, der jedes leere Plätzchen, Boden und Tisch, Himmel und Landschaft mit Tieren und Blumen, mit Geräten und allerhand Nebendingen füllt, das Landschaftsbild mit reichen deutlich gezeichneten Gebäuden, auf deren Türmen

1) Blätter für Gemäldekunde II. Band 1906. S. 180.

2) H. Stegmann, Die Holzmöbel der Sammlung Figdor. Kunst und Kunsthandwerk X. Jahrg. 1907. S. 559. Abb. 55. — Ein Teil des Bildes ist auch in Alf. Gotth. Meyer's Tafeln zur Geschichte der Möbelformen, Leipzig 1904, Serie II, Textb. S. 62 Fig. 6, in Holzschnitt reproduziert.

Stuttgart, Gemäldesammlung

Abb. 117. Das Abendmahl

scharf sich abhebende Drahtgitter oder Geländer erscheinen, mit kleinen silhouettenhaft wirkenden, lebhaft bewegten Staffagefiguren und verstreuten Legendenszenen, die vom Rahmen überschnittenen Säulen mit wulstiger Basis, die in derselben Funktion als Seitenabschlüsse mehrfach auf dem Herrenberger Altar vorkommen, endlich die Vorliebe für typologische Zusammenhänge der Szenen, wie sie in reichster Fülle die Frankfurter Wandgemälde bringen.

Der erste allgemeine Eindruck wird durch einen Vergleich im Einzelnen befestigt. Halten wir z. B. das Abendmahl der Sammlung Figdor (Abb. 118) neben die gleiche Darstellung des Herrenberger Altars (Abb. 117)! Ähnlich ist die ganze Anordnung, der reich mit Bechern und Geräten besetzte Tisch, die Art, wie der kleiner gebildete Johannes an der Brust des Herrn schläft, der Typus Christi, wie er aus den Niederlanden in die ältere schwäbische Kunst übernommen wurde, mit der überhohen Stirn, den gescheitelten Haaren und dem sanften idealisierten Ausdruck, der Typus der Engel, der Apostelköpfe und die Gestalt des Judas, der mit langem vorgestreckten Hals, der von den engen Parallelfalten des Gewandes umschlossen ist, und mit vorgebeugtem Oberkörper die Hostie empfängt. Man beachte die fleischigen Hände, die zum Teil ganz dieselbe Sprechgebärde mit Spreizung des Zeigefingers und Daumens zeigen. Auch der Jünger, der sich vom Tisch abwendet und in die Finger schneuzt — die Gestalt mahnt uns an viel spätere Erscheinungen der niederländischen Genremalerei — kehrt auf beiden Darstellungen wieder.[1] Der Fasan, der auf dem Abendmahl des Herrenberger Altars und auf der analogen Darstellung im Frankfurter Karmeliterkloster[2] klein im Hintergrund erscheint, ist auf dem Passahmahl bei Figdor (Abb. 119) in ganz gleicher Zeichnung und Schattierung als Raumfüllungsmittel breit in den Vordergrund gesetzt. Endlich findet sich die hebräische Inschrift, die unter der ehernen Schlange steht (Abb. 118), in ganz derselben Buchstabenfolge an der Kopfbedeckung des Hohepriesters auf dem Bild der Beschneidung in Stuttgart,[3] vielleicht ein Zeichen, daß der des Hebräischen sicher unkundige Künstler die gleiche Schrift-Vorlage wiederholt benützte.

Auch die Komposition des Passahmahles findet viele Analogien im Werke Ratgebs. Vor allem kehrt die von Säulen getragene, hochgestellte, offene und unversicherte Halle wiederholt in ganz ähnlicher Form auf den Wandgemälden in Frankfurt wieder. (Abb. 112.) Und der schmerbäuchige Jude im Vordergrund, der Dicke mit dem Doppelkinn, der scharf im Profil gesehene Mann mit der Kürbisflasche gehören zum eisernen Typenbestand des Künstlers.

Zu den dargelegten Übereinstimmungen gesellen sich Abweichungen, die auf eine Verschiedenheit der Entstehungszeit deuten. Die neu gefundenen Flügel sind weniger bewegt, weniger kompliziert im Aufbau, unsicherer in der Perspektive und zeigen untersetztere Typen als die anderen Werke Ratgebs. Sie sind härter im Umriß, trockener und satter in der Farbe und stehen noch in einem viel engeren Zusammenhang mit der älteren schwäbischen Malerei. Darum möchte ich dieses Werk auch in ein früheres Stadium der Entwicklung des Künstlers setzen, etwa in die Zeit zwischen 1500 und 1510, also um reichlich 10 Jahre vor die beiden anderen Altäre. Fehlt es uns auch vorläufig an gesichertem Vergleichsmaterial für diese Frühzeit Ratgebs, so scheint mir doch der Stil der neuen Tafeln, in dem erwähnten Abstand von seinen Hauptwerken betrachtet, und die hiedurch bedingte Entwicklung durchaus im Bereich des erfahrungsgemäß Möglichen zu liegen.

1) Auch der Petrus des Apostelabschieds in Schwaigern (Abb. 116) wischt sich mit der Hand die Nase ab.

2) Vergleiche Donner v. Richter a. a. O. Taf. 10.

3) Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, S. 248. Abb. 196.

Wien, Sammlung Figdor

Holz: 98.5 × 90.5

Abb. 118. Das Abendmahl

Wien, Sammlung Figdor

Abb. 119. Das Passahmahl

So ist ein neues Steinchen ins Entwicklungsbild dieses bisher so wenig bekannten Künstlers gefügt. Wir sehen in dem Frühwerk alle seine Eigenheiten vorgebildet, vermischt mit dem alten Erbgut. Später haben Anregungen Grünewalds, Baldungs, der Niederländer wohl seinen Weg beeinflußt. Aber seine eigentümliche künstlerische Entwicklung, sein seltsames Lebensschicksal, die beide so weitab vom Alltäglichen führten, zeugen dafür, daß hier eine Persönlichkeit von durchaus eigenwilliger Prägung zu erkennen ist. Ratgeb gehörte zu jener Gruppe von Künstlern, die — wie mit unvergleichlich genialerem Können Grünewald, wie mit reiferer Kraft und tieferem malerischen Empfinden Altdorfer — in ekstatisch gesteigerter Innerlichkeit und dennoch durchaus intellektualistischer Orientierung, den Weg von der Gotik zur Renaissance suchten.

KARL FEUCHTMAYR / DER MEISTER DER UNTERMENZINGER ALTARFIGUREN

In der Erforschung der Münchner spätgotischen Plastik bleibt noch viel zu tun. Berthold Riehl[1], der eine wertvolle Materialsammlung und damit allerdings die Grundlage für die weitere Forschung gegeben hat, ist auf eine wirklich systematische Arbeit, auf eine Ordnung der Werke nach Meistern nicht eingegangen. Zwei Gruppen von Skulpturen, eine Reihe von Arbeiten, die sich dem führenden Meister Erasmus Grasser zuweisen lassen und die Blutenburger Figuren sind zwar bis jetzt - wenigstens im allgemeinen — herausgehoben worden, aber auch hier liegt vorläufig noch ein Berg von Problemen. Erst durch die in nächster Zeit erscheinenden Forschungen Philipp M. Halms über die Arbeiten Grassers, die Blutenburger Figuren und die näheren Beziehungen zwischen diesen Werken wird da einigermaßen Klarheit geschaffen werden. Die übrigen bedeutenderen spätgotischen Skulpturen in München und Münchens Umgebung sind überhaupt noch nie zum Gegenstand kunsthistorischer Forschung gemacht worden. Auch wenn es nicht möglich sein sollte, diese isoliert nebeneinander stehenden Werke mit den Meisternamen in Verbindung zu bringen, die Adolf Feulner kürzlich aus den Münchner Steuerbüchern mitgeteilt hat,[2] so muß doch versucht werden, aus der Masse des Vorhandenen Zusammengehöriges herauszulösen. Und es lassen sich auch auf stilkritischem Wege um einzelne Werke zugehörige gruppieren. Im folgenden soll der Meister der Figuren des Untermenzinger Altärchens, der feinste und liebenswürdigste unter den anonymen Münchner Schnitzern, als Urheber einiger bisher unbekannter Arbeiten erwiesen werden.

Das Untermenzinger Kirchlein ist 1499 durch den Münchner Maurer- und Steinmetzmeister Ulrich Randeck erbaut worden. Herzog Sigismund von Bayern, der nach seiner Thronentsagung einen großen Teil seiner Einkünfte künstlerischen Unternehmungen gewidmet hat, der als Bauherr des Schlößchens und der Kapelle zu Blutenburg sowie der Pippinger Kirche bekannt ist, soll auch diesen Bau durch Stiftungen gefördert haben.[3] Das seit 1862 im Bayerischen Nationalmuseum befindliche Altärchen (Abb. 120) ist jedoch nicht von ihm, sondern von einem unbekannten — offenbar dem Hofe nahestehenden — Stifter in Auftrag gegeben worden. Auf der Außenseite des linken Flügels ist er mit seinem Wappen[4] zu Füßen eines heiligen Abtes dargestellt.

Die drei Gestalten des Schreins, Maria mit dem Kinde und die Heiligen Barbara und Katharina stehen unter einem Kleeblattbogen, der gleich den Zwickeln mit krausem und fragilem Rankenwerk von außerordentlich eleganter Durchbildung ausgesetzt ist.[5] Das bekrönende Gespreng ist nicht mehr erhalten. Die übergangenen und sehr verputzten Gemälde auf den Innen- und Außenflügeln, Heiligengestalten vor blauem Grund und unter Rankenwerk, sind Durchschnittsleistungen spätgotischer Münchner Malerei. Das am Turm der Barbara eingeschnittene Zeichen ☩ dürfte die Signatur des Bildhauers sein.

1) Berthold Riehl. Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, Abhandlungen der Bayer. Akademie der Wiss. III Kl. XXIII. Bd II. Abt., München 1904.

2) Meisterwerke der Plastik Bayerns, begründet von Fritz Burger, fortgesetzt von Adolf Feulner, Bd. II, Lief. 1 und 2: Ad. Feulner, Erasmus Grasser.

3) Sigmund Riezler, Geschichte Baierns, Bd. 3, 1889, p. 939.

4) Auf rotem Feld das Brustbild eines bärtigen Mannes, der Hals von einem Bolzen durchbohrt, auf dem schwarzen Rock eine gelbe Lilie.

5) Vergl. 6. Band der Kataloge des Bayer. Nationalmuseums, München, 1896, Nr. 1316. — Lindenholz. — Höhe der Figuren 87—88 cm. — Die Predella ist modern.

München, Nationalmuseum

Abb. 120. Schrein des Untermenzinger Altärchens

Die Fassung des Schreins und der Figuren ist stellenweise nicht mehr ganz intakt, hat aber durch die edle Patina der Jahrhunderte einen eigenen Reiz bekommen. Die Innenwand des Kastens ist golden und mit Brokatmustern punziert. Über dem jetzt schwärzlich gewordenen Silbergrund der Gewänder werden noch Spuren dünner Lasurfarben bemerkt. Die Mäntel, in deren Bordüren Ranken und Rosetten wechseln, sind außen warm golden, innen blau. Dazu ein helles, elfenbeinfarbiges, in den Wangen in zartes Pfirsichrot übergehendes Karnat.

Die Schönheit der Figuren liegt in ihrem keuschen Wesen und in dem melodischen Rhythmus ihrer Bewegungen und Faltenzüge. Die stilistische Gebundenheit des körperlichen Organismus erscheint hier als ein adäquater Ausdruck für das Unentwickelte, Knospenhafte des an der Schwelle des Jungfrauenalters stehenden Mädchens. Bewegungen und Gewänder sind auf einen einzigen Klang gestimmt. Weich und geschmeidig, dem natürlichen Fall der Stoffe entsprechend, fließen die Falten, in eckigen Brechungen stauen sie sich an den Füßen. Nirgends ein kleinlicher Komplex, nirgends eine Querfalte. Die Hauptmotive in den Gewändern der drei Gestalten werden in ihrem formalen Wert freilich erst ganz verstanden, wenn man sie zusammen sieht. Neben der getragenen, feierlichen Weise im Gewand Marias wirkt dann die aus steiler Höhe fließende, sich unten überschlagende Saumlinie im Mantel der Barbara wie ein notwendiges Allegro. Es ist ganz bewußte Rechnung, daß die seitlichen Figuren ein wenig nach innen gedreht sind: Wie die Gruppe um jede einheitliche Wirkung gebracht wird, wenn die Figuren rein frontal stehen, mag man aus der Abbildung bei Riehl ersehen.[1]

In den geschmeidig fließenden Haarflechten offenbart sich das gleiche Formgefühl wie in den Gewandfalten. Die schmalen Hände mit den stumpfen, weichen Fingern sind Tastorgane von einer sehr sensiblen Art.

Der Meister hat sich eine ganz bestimmte Typik zu eigen gemacht. Die drei Mädchen und das Kind entstammen ein und demselben Geschlecht. Charakteristisch die gerundeten Wangen, die hohen, breiten, kugeligen Stirnen, die schmalrückigen Stupsnäschen und die kleinen Münder mit den fein geschnittenen Lippen. Innerhalb dieser typischen Grundformen sind jedoch die Köpfe durchaus individuell abgestuft und auch der Ausdruck ist stark differenziert. Am reinsten tritt die ideale Anmut bei der träumerischen Maria in Erscheinung (Abb. 124). Die beiden Heiligen sind irdischer empfunden. Katharina, ein molliges, gesundes Landmädchen mit einem fetten Polsterchen unter dem Kinn, munter und aufgeweckt in die Welt blickend; ein taufrischer Duft liegt über ihrem Gesichtchen (Abb. 123). Barbara ist zarter, schmächtiger; der geöffnete Mund gibt ihr den Ausdruck kindlicher Naivität.

In dem am Südabhang des Peissenberges gelegenen spätgotischen Kirchlein St. Jörgen konnte ich zwei halblebensgroße Figuren der Heiligen Agatha und Onuphrius als Arbeiten des Meisters feststellen (Abb. 121, 122).[2]

Sie stehen in der Mittelnische des barocken, 1675 errichteten Hochaltars zu seiten eines — wohl in der Werkstatt des Landsberger Barockbildhauers Lorenz Loydl gefertigten — St. Georg.[3] Die Fassung hat durch spätere — jetzt abgenommene — Übermalungen sehr gelitten. Wahrscheinlich gehörten die Figuren einst zu dem Altar aus der Zeit des Kirchenbaues, der dem barocken hatte weichen müssen und der seit etwa 1870 verschollen ist.[4] Nach Schmidtner war der alte Schrein mit beweglichen, innen und außen mit je drei Darstellungen aus der Onuphrius- und Georgslegende bemalten Flügeln versehen.[5]

1) Die gleiche Aufnahme ist neuerdings leider auch in dem Buch von Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik (Leipzig, 1923), reproduziert worden.

2) Höhe: 0,82 m. — Die Figuren sind in den Kunstdenkmälern des K. Bayern erwähnt. (Bd. I., 1. Bez.-A. Weilheim. S. 721). — Für die photographische Aufnahme bin ich Adolf Feulner zu Dank verpflichtet.

3) Zu vergleichen die Floriansfiguren von Loydl in der Pfarrkirche und im Museum zu Landsberg.

4) Vgl. (auch für das Folgende) Andreas Schmidtner, St. Jörgen und St. Jais am Peissenberg. Abdruck aus dem „Weilheimer Tagblatt", 1895, Nr. 31—38, S. 5—7.

5) Vermutlich gehörten auch einige später nach Amerika verkaufte Reliefs zum alten Altar (vgl. Schmidtner a. a. O. S. 6). Ob die Maria mit dem Kinde, die jetzt an der Nordwand des Kirchleins aufgestellt ist, als Mittelfigur des Altars gedient hat, erscheint sehr fraglich. Die durch häßliche Übermalungen und Ergänzungen entstellte Figur dürfte etwas später entstanden sein als die beiden Heiligengestalten und ist bestimmt nicht von dem Münchner Meister gefertigt.

St. Jörgen am Peissenberg

Abb. 121. Der hl. Onuphrius

Abb. 122. Die hl. Agatha

Aus Inschriften am Altar ging hervor, daß der Schrein 1498, die Flügel 1499 vollendet worden sind. Das Kirchlein selbst war nach einem noch erhaltenen Gedenkstein 1497 erbaut worden, also gerade um die Zeit, als der bayerische Herzog Albrecht IV. von Jakob Tuchsenhauser (oder Dixenhauser) einen Teil des Peissenberges erworben hatte. Für die Wahrscheinlichkeit, daß das Kirchlein dem Herzog seine Entstehung verdankt, spricht aber auch ein bis zum Jahre 1810 vorhandenes Glasgemälde mit der Inschrift „dieses Glas hat machen lassen Martin Zwiner, (der) Herzog Albrechts Thürhüter ist gewesen“,[1] ferner der Umstand, daß im Schrein und auf den Flügeln der hl. Onuphrius dargestellt worden ist, jener Heilige, der seit den Tagen Heinrichs des Löwen im Wittelsbachischen Hause ganz besonders verehrt wurde.[2]

München. Nationalmuseum

Abb. 123. Die hl. Katharina vom Untermenzinger Altärchen (Teilaufnahme)

Die Eigenart des Meisters äußert sich in der Gestalt der Agatha unverkennbar. Der graziöse Bewegungsrhythmus, die lineare Charakterisierung der Gewänder und Haare, die kugeligen Formen des Kopfes, der Ausdruck naiver Gutmütigkeit, alles gemahnt an die Untermenzinger Gestalten. Wie bei der Barbara gleitet der Mantelkontur auf der linken Seite in steiler Schräge nach unten, aber diesem Motiv antwortet hier auf der Gegenseite ein Spiel kapriziöser Kurven, das durch das Hochnehmen des rechten Mantelendes nur äußerlich motiviert wird. Die ornamentale Laune des Meisters ist ganz eigenwillig geworden. Kalligraphisch, spielerisch, ohne jede Beziehung zum Körper und zum Gewand schwingen die Linien über die Gestalt hin.[3]

Der Onuphrius ist wichtig, weil er eine feste Vorstellung von einem männlichen Typus des Meisters vermittelt. Eine milde, stille Gestalt. Der Körper füllig und weich, die Bewegung zierlich gemessen, etwas müde, in dem Gesicht mit der langen Nase, den tief gebetteten, großen Augen und abgehärmten Wangen schmerzliche Versunkenheit. Ein breiter Laubkranz, der mit seinen schnittigen Formen als besonders schöne Probe spätgotischer Pflanzenstilisierung gelten darf, deckt die Blöße. Ein drittes Werk befindet sich in dem ursprünglich spätgotischen Kirchlein des in Waldeinsamkeit gelegenen Weilers Hohenzell bei Türkenfeld (Bez.-A. Bruck). Es ist ein bemaltes Holzrelief der Maria und der vierzehn Nothelfer, das als

1) Schmidtner a. a. O. pag. 7.

2) A.v. Hofmann, Die Legende des hl. Onuphrius, München 1821.

3) Auch hier kommt der elegante Rhythmus erst dann ganz zur Geltung, wenn die Gestalt ein wenig nach innen gedreht ist.

München, Nationalmuseum

Abb. 124. Maria mit dem Kinde vom Untermenzinger Altärchen (Teilaufnahme)

Mittelstück in den der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörenden rechten Seitenaltar eingelassen ist. (Abb. 125).[1]

Die näheren Umstände seiner Entstehung sind nicht bekannt. Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht, namentlich die Gesichter sind durch Übermalungen entstellt. Die aufgemalten Augenbogen decken sich nicht mit der plastischen Form und die Münder haben unter dem klecksenden Pinsel eines Restaurators ihre ursprüngliche Feinheit verloren. Die Gruppe steht noch im alten Kasten, unter einem von gedrehten Säulchen getragenen Rundbogen.

1) Die Kunstdenkmäler des K. Bayern, Oberbayern, I., 1., München 1895, Bez.-A. Bruck, pag. 466. — Als ikonographischer Typ der Nothelfer-Darstellung ist das Relief von J. E. Weis-Liebersdorf in „Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst", (München 1901, p. 155) gewürdigt worden.

Es war allerdings eine spröde Aufgabe, fünfzehn stehende Gestalten in einen reliefmäßigen Bildzusammenhang zu bringen und der Umstand, daß die Gruppe nicht aus gesondert gearbeiteten Figuren zusammengesetzt, sondern aus einem Stück geschnitzt ist, mag schuld sein, daß die Figürchen etwas verkümmert und zaghaft geraten sind. Die Gestalt der Maria, die genau in der Mittelachse steht und die Gruppe der in drei Reihen übereinander angeordneten Heiligen ein wenig überragt, bedingt eine leise Akzentuierung der Komposition, durch die symmetrisch korrespondierenden Seitwärtsneigungen der Gestalten wird das Ganze schüchtern belebt. Die Ausfüh-

rung durch den Meister selbst erscheint fraglich, aber seiner Werkstatt gehört das Relief jedenfalls an. Dafür spricht — von den charakteristischen Besonderheiten der Typik und Gewandbehandlung ganz abgesehen — vor allem das Figürchen der Katharina, das sich als getreue Nachbildung der Untermenzinger Katharina erweist. Da die Figürchen vollere Formen und mehr untersetzte Verhältnisse haben als die Gestalten von Untermenzing und Peissenberg, dürfte das Relief ein paar Jahre später als diese Werke anzusetzen sein.

Man hat den Meister mit schwäbischer Bildnerei in Verbindung gebracht, als „oberbayerische Arbeit unter schwäbischem Einfluß" wurden die Untermenzinger Figuren bezeichnet.[1] Die sanfte Wesensart, die sich einheitlich in den Gestalten ausprägt, das allgemein Anmutige des Typs, der edle Fluß der Linien mögen als schwäbisch empfunden worden sein. Allein schwäbische Gestalten sind immer mehr im Block gebunden, in der Silhouette geschlossener und monotoner, in der Bewegung nicht so elastisch. Ihre Gewänder fallen schwerer, die Lineamente ihrer Falten und die Kurven ihrer Silhouetten sind weicher, stumpfer. Ein schwäbischer Bildhauer gibt auch nie solch virtuose Unterschneidungen und solch scharf schneidige Konturen in den Gewändern und vor allem nie solch kugelig gerundete Formen, wie sie für die Köpfe der Untermenzinger und Peissenberger Gestalten kennzeichnend sind. Der Meister wurzelt vielmehr ganz und gar in der Münchner Tradition. Mit den Frühwerken Grassers, den aus Pipping stammenden, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Gestalten der Maria und des Johannes, den Figuren des Ramersdorfer Altars berühren sich seine Werke aufs engste.

Hohenzell (Bez.-A. Bruck)

Abb. 125. Maria und die 14 Nothelfer

1) Vergl. die Bezeichnung des Altärchens im Bayer. Nationalmuseum. Nach dem Führer des Nationalmuseums (11. Ausgabe, München 1913, S. 104) „wohl von einem schwäbischen Meister".

Freilich, im Temperament sind die beiden Münchner Zeitgenossen sehr verschieden. Dem Meister von Untermenzing eignet nicht die Ausdruckskraft und die geistige Spannweite Grassers. Man könnte sich kaum vorstellen, daß er so wie dieser die Tragik der Passion und andererseits ausgelassene Lustigkeit gestaltet habe. Grassers Gewandfalten haben nie jenen abstrakt schönheitlichen Charakter, sie sind nie Selbstzweck, sondern immer Ausdruck. Wie in der Maria aus Pipping das schmerzvoll in sich Gekehrte, die verhaltene Trauer durch die spröde, langgeführte Kurve des Mantelsaums zum Ausdruck gebracht wird, das zeugt von einer wahrhaft großen Gesinnung. Grassers Köpfe sind mit einer ganz anderen Energie innerviert; wetterharte und herb asketische Männer begegnen unter seinen Aposteln und Propheten. Aber innerhalb seiner eng begrenzten Empfindungs- und Gestaltungsweise hat der Meister der Untermenzinger Figuren Vollkommenes geschaffen. Er ist der Lyriker und Idylliker unter den damaligen Münchner Schnitzern. Seine Werke sind der unmittelbare Ausdruck eines naiv frischen und zugleich ungemein sensiblen Menschen. Von den vergleichsweise modernen Tendenzen, die sich in den heute etwas überschätzten — Blutenburger Figuren äußern, von der fast renaissancemäßig rationalen, „akademisch“ trockenen Art, wie hier manchmal Körper und Gewand gegeneinander abgestellt sind,[1] ist in seinen Gestalten ebensowenig zu spüren wie von jener spätgotisch-barocken Formgebung, die seit den 80er Jahren in den aufgewühlten Gewanddraperien einiger Münchner Skulpturen[2] in Erscheinung tritt. Sein Stil ist letzte, überfeine, wenn man will klassische Spätgotik. Kein zweiter altbayerischer Bildhauer hat spätgotische Grazie in solch melodischem Rhythmus verwirklicht, keiner hat die spätgotische Linie in gleicher Reinheit zum Klingen gebracht.

1) Allerdings gehören die Blutenburger Figuren nicht mehr ins 15. Jahrhundert, wie bisher immer angenommen wurde, sondern ins erste Jahrzehnt des 16.

2) Beispiele: die Figuren des hl. Wolfgang und der beiden Diakonen im Pippinger Hochaltar, die in den engeren Kreis Grassers gehören, die Figuren der Heiligen Georg und Margaretha in der Seelenkapelle zu Untersendling (Riehl a. a. O. Tafel VIII).

JOSEPH M. RITZ / EIN NEUES WERK DES MÜNCHENER CHRISTOPHORUSMEISTERS

Unter den Meistern des „gotischen Barocks“ nimmt der Bildhauer einen hervorragenden Platz ein, der die drei Prachtgestalten des Christophorus, Georg und Rasso in der Münchener Frauenkirche geschaffen hat. So einstimmig das hohe Lob ist, das ihm die kunstgeschichtliche Forschung spendete, so dürftig ist gleichzeitig die ihm gewidmete Anteilnahme[1] und das bisher sachlich Beigebrachte.

Sein ganzes Werk besteht heute noch aus den drei genannten Figuren, denen nun eine neue eigenhändige Arbeit angegliedert werden soll. Zuvor ist noch dem Zweifel Riehls zu begegnen, der die Ritter und den Christophorus zwei verschiedenen Meistern zuweisen will, eine durchaus künstliche Zerspaltung. Eine leichte Fremdheit erklärt sich zwanglos aus der Verschiedenheit der Aufgabe, die einem Mann von solchem künstlerischen Rang eine jedesmalige eigene Lösung abforderte. Dabei bleibt aber das äußere Formgebaren, die Handschrift unbedingt gleich: Schädel, Schnitt des knochigen Gesichtes, Haarbehandlung; das Nebeneinander von parallelen Rundstegen, Ohrenbildungen und Knitterungen im Faltenwerk. Noch beweiskräftiger ist Standmotiv und Körperhaltung, die Ausdruck einer neuen Gesinnung sind; das ist die Befreiung des Körperlichen. Im Georg und Christoph lebt derselbe geheime Jubel über Markigkeit und turnerisch beherrschte Gebrauchsamkeit ihres Leibes. Gleich ist das selbstbewußte, geradezu begeisterte und festliche Greifen der Lanze und des Baumes, das mühelos federnde und doch so feste Stehen.

Die Stärke des Eindruckes dieser Neuheit auf Zeitgenossen läßt jener St. Georg ermessen, der sich ehemals im Kloster Schäftlarn, später im Münchener Privatbesitz befand und heute dem Kaiser Friedrich-Museum[2] gehört (Abb. 126). Er ist wie ein Spiegelbild des St. Rasso, nimmt aber die ins Leere greifende Hand des Christophorus (Abb. 129) auf und lebt auch noch von Körperhaltung und Antlitz des St. Georg (Abb. 128). Die Oberflächenbehandlung schließt sich ebenfalls eng an (Haare, Falten, Rüstung), so daß Werkstattzusammenhang anzunehmen ist. Der Wert der Figur ist kein geringer, doch fehlt ihr naturgemäß die Erlebtheit der Einzelform und die blühende Kraft des Ganzen ihrer Vorbilder. Noch mehr zeigt sich dieser Unterschied zwischen Selbstfinder und Nachahmer in einer zweiten Arbeit dieses Georgsmeisters, ebenfalls in Berlin und aus Schäftlarn stammend, einem Petrus,[3] dessen knittrige Mantelfalten zu abgelöster, rein spielerischer Dekoration werden, während der Mantel des Christoph mit klaren Linien dem Gesamtausdruck dient, seine Flächengliederung mit Notwendigkeit aus der Einheit des Ganzen herauswächst.

1) Sie beschränkt sich so ziemlich auf folgende mehr gelegentliche Behandlung: Die Kunstdenkmale d. Königreichs Bayern I, 2, 977, 990. — B. Riehl, Die Münchener Plastik um die Wende vom Mittelalter zur Renaissance, München 1904. Abhandlung d. K. Bayer. Akad. d. Wissensch., XXIII, II, 451. — Georg Habich, Renaissanceausstellg. d. Bayer. Museumsvereins, I. Plastik. Münch. Jahrbuch d. bildenden Kunst 1907, I, 90. — F. Burger, Ausstellung plastischer Bildwerke in München. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVIII, 158.

2) M. Vöge, Die deutschen Bildwerke, Berlin 1910, Nr. 250.

3) Vöge, 249. — Die neue Zuschreibung A. Feulners (Meisterwerke der Plastik Bayerns, Bd. III, Hans Leinbergers Moosburger Altar) an den Dingolfinger Meister muß starkem Zweifel begegnen.

Berlin, Kaiser-Friedrichmuseum

Abb. 126. Der hl. Georg

Niedersüßbach, Kirche

Abb. 127. Der hl. Florian

München. Frauenkirche

Abb. 128. Der hl. Georg

München, Frauenkirche

Abb. 129. Der hl. Christophorus

Das Neue war eben an den Georgsmeister doch nur von außen herangekommen.

Ein zweiter Beweis für die Gewalt, die der Christophorusmeister ausübte, ist eine Floriansfigur, die sich in der Kirche zu Niedersüßbach (Niederbayern) findet (Abb. 127, H. 1,20 m); sie schließt sich in der Haltung ganz eng an den Georg der Frauenkirche an, dessen Koller auch kopiert wird. Nur ist jegliche Form sehr vergröbert und von etwas derb-kindlichem Einschlag, dazu ist auf dem Lande die Errungenschaft des Münchners in der Körperlichkeit verloren gegangen und in den althergebrachten Rhythmus zurückgefallen. Etwas Keck-Frisches ist immerhin geblieben.

Das Werk nun, das wir dem Christophorusmeister neu zuweisen möchten, ist ein Kruzifixus in der Pfarrkirche zu Lindkirchen in Niederbayern (Abb. 130). Es befand sich bis zur Säkularisation in der Karmeliterkirche oder -Kloster zu München und wurde bei der Versteigerung am 15. Januar 1803 für Lindkirchen um 5 fl. (!) erworben. Es ist aus Lindenholz, lebensgroß, neu gefaßt. Wichtig ist die Herkunft aus München, ebenso der Umstand, daß das Werk der gleichen künstlerischen Wertstufe zugerechnet werden darf als die drei Figuren der Frauenkirche. Für die Formvergleichung mit diesen bietet ein Kruzifixus nicht so ganz die sicheren Anhaltspunkte wie eine Gewandfigur. Doch gibt das Lendentuch immerhin Auskunft über Faltenbehandlung, die, wie es der Christophorusmeister pflegt, runde Parallelstege, Knisterungen und Ohren vereinigt. Der ausflatternde große Zipfel mag mit dem fliegenden Mantelende des Christophorus zusammengehalten werden. Die Haaranordnung findet sich bei keiner der drei Figuren genau wieder, doch sind die Elemente, gebohrte Ringellocken und Lockensträhnen, immer die gleichen. Auch die Gesichtsbildung (Abb. 131) entspringt einer Formauffassung: die Knochigkeit, die doch nicht bis zum Hageren geht, die Art des Zusammenhangs von Stirn, Nase und Augen, der Schnitt des Mundes. Christophorus und Christus stimmen im Öffnen desselben auffällig überein. Noch mehr als diese äußere Form scheint uns die innere Form, die seelische Grundhaltung und Persönlichkeitsauffassung dieselbe zu sein. Wenn man sich vor den Figuren der Frauenkirche fragte, wie dieser Meister wohl einen Kruzifixus bilden würde, so kann man sich die Antwort nicht viel anders vorstellen, als sie in Lindkirchen gegeben wird. Ein unheilig irdischer Typus vereint mit einem gewissen Adel der Persönlichkeit; kräftige Natur, doch vom Stil durchwachsen; bei allem Leidensausdruck nichts Grünewaldisch-Mystisches, das auf naturalistischer Übertreibung beruht, und ebenso wenig das Verklärt-Mystische einer früheren Gotik; sondern eine erdverwurzelte starke Menschlichkeit, die das Todesleiden mit verpflichteter Würde trägt. Darin scheint uns das Geistig-Verbindende mit den Männern der Frauenkirche und ihrem Seelenwesen zu liegen. Diese sind vielleicht sowohl in der Behandlung der Einzelform als auch der ganzen körperlichen und geistigen Haltung noch freier und zügiger — sie sind ja ganz wie der Höhepunkt eines Schaffens —, so daß der Kruzifixus möglicherweise nicht lange vorher, sagen wir um 1525 (die Heiligen der Frauenkirche wären dann um 1530) entstanden sein könnte.

Die neue Zeit war dem Christophorusmeister ein wirkliches Erlebnis geworden, das sich nicht wie Reif erkältend auf Blüten legte, sondern ein Vorgeahntes und ihm Eigenes zur bewußten Entfaltung brachte. Das Überschäumen eines Spätstiles band sich organisch mit der jungen Kraft der Renaissance. Der Jubel des Körpers über seine neue Geltung hallt nach in der Gewandung, die sich

Lindkirchen

Abb. 130. Christus am Kreuz

Lindkirchen

Abb. 131. Christus am Kreuz (Teilaufnahme)

gotischer Kunstmittel bedient. So ist der Mantel des Christoph mit seinen prächtigen Faltenbahnen eine rauschende Begleitung zu dem Motiv, das der hochgreifende Arm anschlägt. Damit ist unser Meister fortschrittlicher als Leinberger, dessen machtvolle Gewanddekorationen selbstherrlicher um die noch befangeneren Körper branden. Die Leiber, auch bei der verehrungswürdigen Landshuter Muttergottes, sind doch hauptsächlich eine Gelegenheit, um die ganze Größe und Märchenhaftigkeit der Gewänder darum zu breiten. Es ist mittelalterliche Sprache. Viel mehr vorwärtsgerichtet war dann wieder Stephan Rottaler, der aber bei aller sehr anerkennenswerten Künstlerschaft sich doch nur vereinzelt zu zwingender Kraft erhebt und schon mehr in die Schicksalsbahn der deutschen Renaissance einlenkt. Das mittelalterliche Erbe stirbt in ihm ab. Der Christophorusmeister steht auf der Schwelle und gehört beiden Welten mit innerer Verflechtung an.

Die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen macht jedes weitere Wort überflüssig. Der Christus in der Rast aus der St. Kastuluskirche in Moosburg (Abb. 132) ist meiner Übersicht über Leinbergers Werke in den Meisterwerken der Plastik Bayerns entnommen.[1] Die Bezeichnung Werkstattarbeit hat durch die Auffindung des Originales, das auf unserer Tafel abgebildet ist (Abb. 133), nachträglich eine Bestätigung erhalten. Auch das Original, jetzt im Kunsthandel, kommt aus Landshut, angeblich aus dem Franziskanerkloster. Es muß einmal eine gewisse Berühmtheit genossen haben; denn es sind verschiedene Repliken und Nachbildungen davon bekannt geworden. Außer der Moosburger Figur stehen der Christus in der Rast in St. Martin in Landshut und eine mehr handwerkliche Figur in der Seligentaler Kirche damit in engem Zusammenhang. In weiterem Abstand ferner eine Figur der Schweiger Kapelle in Landshut und ein wenig guter Christus im Leinberger Saal des Münchner Nationalmuseums. Aus der Zahl dieser Repliken und Nachbildungen ragt die neu gefundene Figur durch die künstlerische Qualität, durch die Feinheit der sicher originalen Handschrift hervor. Die geringen Ausmaße (Lindenholz H. 0,75) sprechen eigentlich dafür, daß eine Kabinettsarbeit des Meisters vorliege, die dann Gesellenhänden jeweils als Vorlage für weitere Nachbildungen überlassen wurde. Es ist aber doch ein Werk, das auf Bestellung für einen bestimmten Platz gefertigt wurde; denn es ist eine Wandfigur. Der Rücken ist leicht abgeflacht. — Die Erhaltung der Figur ist gut. Es fehlt nur eine Locke, die auf den Repliken über das Gesicht hereinfällt, wie bei der Pollinger Madonna und dem Ausdruck charaktervolle Wildheit gab. Zu ergänzen ist auch das Rohr in der linken Hand, das entlang der ausgestreckte Finger streicht, der sonst unverständlich ist. Eine Ergänzung der Barockzeit ist der unschöne kleine Finger der rechten Hand. In der Barockzeit ist auch die Fassung der Fleischteile übermalt und mit der etwas blutrünstigen Note bereichert worden, die jetzt die Schönheit des Werkes beeinträchtigt. Das Gold des Lendentuches ist noch das ursprüngliche.

Das Thema des Christus in der Rast erfreute sich in dieser Zeit großer Beliebtheit in der süddeutschen Kunst. Es gibt Beispiele der näheren Umgebung, wie die Figuren in Herrgottsruh bei Friedberg, in der Pfarrkirche zu Weilheim, von der Unmenge provinzieller Formulierungen zu schweigen. Das Thema ist auch in der Malerei behandelt worden: der Schmerzensmann der Münchner Pinakothek aus der Zeit um 1530, der Wolf Huber zugeschrieben wird (mit dem formal, nicht inhaltlich der Sportello aus Donatellos Werkstätte in S. Antonio zu Padua in Zusammenhang gebracht werden kann). Man kennt das Thema auch aus der Graphik: Dürers Titelblatt zur kleinen Passion von 1511. Der Holzschnitt Dürers ist uns für den Vergleich besonders wertvoll, er gibt uns wichtige Gesichtspunkte und Maßstäbe zur Erkenntnis von Leinbergers Kunst. Man möchte glauben, daß Leinberger, der Schöpfer der leidenschaftlich wilden Passionsreliefs in München und Berlin, auch das Thema des Christus in der Rast auf den Ausdruck, auf das Leidenschaftliche der Bewegung, auf das Packende der Gesten zugespitzt hätte, viel mehr noch als Dürer, dessen Chris-

1) A. Feulner. Hans Leinbergers Moosburger Altar. Meisterwerke der Plastik Bayerns. München 1922.

tus schmerzvoll verkrampft, das Gesicht in den Händen versteckt, dasitzt. Das Gegenteil ist der Fall. Bei Leinberger überrascht die Ruhe, die Passivität, die erhabene Resigniertheit, der die formale Abklärung entspricht. Es überrascht der mo-

Moosburg, St. Kastulus

Abb. 132. Hans Leinberger (Werkstatt)
Christus in der Rast

tivische Reichtum trotz der Beschränkung. Bei Dürer sind die Glieder verschränkt, verknäult, der rechte Arm stützt sich auf den linken Fuß, der linke Arm ist versteckt, die Füße aber sind gleichmäßig vorgestreckt. Bei Leinberger ist eine Differenzierung im Sinne der Klassik eingetreten. Der linke Fuß ist als Spielbein vorgestreckt, der rechte, der den Arm und das Gesicht zu tragen hat, ist hochgestellt. Die mächtigen Glieder sind in klarer Einfachheit ausgebreitet, ruhig gelagert, weil der Kontrast mit dem unruhigen Wirbel des Faltenwurfes zur Wirkung kommen soll. Ähnlich verhält sich das Detail. Der Schnitt des Gesichtes (Abb. 134) ist edel, die Züge sind fast klassisch, der Kopf ist klein, daß er von der Last der struppigen Dornenkrone erdrückt wird; im Gegensatz dazu der Körper breit, die Glieder, die Gelenke plump, die Füße (die allerdings durch die Aufnahme vergrößert erscheinen) geradezu klobig. In der weichen Modellierung des Körpers, die intensives anatomisches Studium verrät, ungemeine wissenschaftliche Fortschritte gegenüber den älteren Werken, läßt die kalligraphische Detaillierung der Falten an Leib und Hals, der Adern an den Händen und Füßen einen Rest gotischer Stilisierung. Aber der ganze Körper mit dieser breiten Lagerung der Glieder, der überlegten Organisation, der Rationalisierung, mit dieser Steigerung des Existenzgefühls, geht weit über alles hinaus, was Leinberger vorher geschaffen hat; es ist nur als Werk der späteren Zeit, der Renaissancezeit, denkbar. Wir kommen auf die gleiche späte Datierung, wenn wir vom Morphologischen des Faltenwurfes ausgehen. Die knorpelige Verschwommenheit des Lendentuches an der linken Seite kann am leichtesten mit der Draperie der Pollinger Madonna Leinbergers von 1527 zusammengestellt werden. Der Vereinfachung im großen, in der Haltung, in der Bewegung der Glieder entspricht auch hier die Auflösung des Faltenwurfes, die stärkere Belebung des Unorganischen, in der die barocke Bewegung der Spätgotik am längsten fortlebt.

Privatbesitz

Abb. 153. Hans Leinberger, Christus in der Rast

Abb. 134. Hans Leinberger, Christus in der Rast (Teilaufnahme)

GEORG LILL / ZWEI FIGUREN VON JÖRG LEDERER

Theodor Hampe hat in seinen „Allgäuer Studien zur Kunst und Kultur der Renaissance“[1] in einem eigenen Abschnitt Leben und Werke des bisher viel zu wenig gewürdigten Allgäuer Bildschnitzers Jörg Lederer, der in Füssen und Kaufbeuren von 1499 bis 1548/50 nachweisbar ist, dankenswerter Weise sehr sorgfältig zusammengestellt.[2] Hampe betrachtet selbst seine Forschungen nicht als abschließend, sondern will sie nur als ein Provisorium angesehen wissen, dem noch weiterer Ausbau folgen muß.[3]

Damit wurde die Forschung über die überaus fruchtbare Schnitzerkunst im Allgäu um die Wende des 15. Jahrhunderts in ein neues Stadium geführt. Karl Gröber wird wohl in kurzem in seinen systematischen Forschungen über das ganze Gebiet ganz neue, kritisch fundierte Aufschlüsse bringen. Hier soll nur der Versuch gemacht werden, anläßlich der Vorarbeiten zu dem neuen wissenschaftlichen Katalog der Plastik[4] zwei Figuren im Bayer. Nationalmuseum für Jörg Lederer in Anspruch zu nehmen.

Es handelt sich um zwei fast lebensgroße Figuren-Gegenstücke: St. Johannes der Täufer und Maria Magdalena (R. 6881 und R. 163, Saal 20; Abb. 135) 170 cm hoch, halbrunde Wandfiguren aus Lindenholz mit alter Originalfassung hauptächlich in Gold. Über ihre Herkunft wissen wir, wie leider bei den meisten Stücken alten Bestandes im Museum, gar nichts. Sie galten bisher als bayerisch. Durch den Aufsatz Hampes wurde ich auf die Ähnlichkeit mit Jörg Lederer aufmerksam, und durch Autopsie vor den bisher sicheren Werken Lederers: den Figuren in der Blasiuskapelle in Kaufbeuren, die in die Jahre 1518/19 zu setzen sind, und besonders dem Marienaltar in der Pest- (Gottesacker-) Kapelle in Hindelang, der nach guter alter Tradition 1515 entstanden sein soll, wurde mir diese Annahme zur Gewißheit.[5]

Gerade der letztere Altar, der in seiner verhältnismäßig guten Erhaltung — es sind die Flügel, von denen wohl die zwei Pilgerfiguren herrühren, verloren gegangen; die farbigen Teile der Gewänder sind im 18. Jahrhundert übergangen, während das reich verwendete Gold original ist —, in seiner bei aller Erregtheit feinen Abgewogenheit und seiner hervorragenden schnitzerischen Qualität einen selten hohen Rang innerhalb der Reihe der deutschen Schnitzaltäre einnimmt, bietet die besten Vergleichspunkte mit unseren Figuren. Bei beiden tritt die ganz individuelle Stilmischung Lederers, wie er sie aber wohl nur eine kurze Spanne behauptet hat, am stärksten zu Tage. Die spätgotische Erregtheit wird hier bis zum barocken Pathos aufgepeitscht, aber gleichzeitig durch eine renaissancemäßige Linienkunst gebändigt, scheinbar heterogene Elemente, die sich widerstreiten, aber hier in einem kurzen, blutvollen Anlauf gelungen sind, wenn sie auch aus inneren Gründen nicht lange zu vereinen waren.

Beiden Kunstwerken in Hindelang und im Nationalmuseum ist dasselbe plastische Grundprinzip gemeinsam: eine immer noch etwas krätschig,

1) Festschrift für Gustav v. Bezold, Jahrg. 1918/19 der „Mitt. a. d. Germ. Nationalmuseum“, Nürnberg 1918, S. 1 ff. (Abbild. daselbst.)

2) Ebenda S. 50—76, 100—103.

3) Ebenda S. 69.

4) Der erste Band, die Zeit bis 1450 umfassend, wird in einer großen Ausgabe mit 339 Abbildungen auf 148 Tafeln und einer kleinen mit 32 Abbildungen gleichzeitig bei Dr. Filser-Verlag, Augsburg, erscheinen.

5) Karl Gröber ist unabhängig von mir zu demselben Resultat gekommen.

ja gleitend hingestellte Figur, die aber im organischen Aufbau anatomisch sicher durchgeführt ist. Diese klare Artikulation wird auch durch die rauschende Fülle der Gewänder nicht verundeutlicht. Überall tritt der Körper: an Schultern, Füßen, Brust, manchmal sogar prononciert hervor. Und wie der Körper in den Gelenken, den Muskeln, den Adern, auch in den Hand- und Fußstellungen stark plastisch empfunden ist, so erst recht das Gewand mit seinen tiefen Unterschneidungen, seinen großen Faltenzügen, seinen bewegten Silhouetten. Ist im Körper wenig Gotisches mehr zu spüren, so mehr dafür in der Gewanddrapierung mit den gehäuften Knitter- und Klammerfalten, besonders in den Schoß- und Schenkelgegenden, in den umgestülpten „Ohren" an den Knieen und Säumen, oder gar an den gedrehten Wülsten an den Füßen, oder am Hals der Magdalena. Und doch sind die gotischen Reminiscenzen nur wie Schnörkel an den Rand gedrückt oder an anderen Stellen geblieben, bestimmender ist der Schritt zu der barocken Weiterbildung dieser Unruhe, die ins Pathetische und monumental Bewegte übergeht. Kennzeichnend dafür sind die weiten, tiefen Gruben an den Ärmelöffnungen oder an den Füßen (der beiden Johannes d. T.), dann die außerordentlich charakteristischen Bauschen, die an den Hüften herauswachsen und vor allem den großen kalligraphischen Schnörkel des Umrisses bilden. Aber schließlich überwuchert auch dieses Element nicht, sondern eine gesetzmäßige Linienkonstruktion bestimmt doch den Gesamteindruck: die großen diagonalen Parallelfalten, die in vier oder fünf mächtigen Röhrenfalten quer über den Leib laufen, verbunden durch einige niedere Stege, am verblüffendsten in der Analogie bei dem Johannes Ev. in Hindelang und dem Johannes d. T. im Nationalmuseum, teilweise auch bei dem Johannes d. T. von Hindelang; oder in den senkrecht fallenden, tektonisch sehr wichtigen Röhrenfalten auf der linken Seite bei Johannes d. T. im Nationalmuseum und dem gleichen Heiligen in Hindelang. Dazu kommen noch Dreieckskompositionen: über dem linken Knie des Johannes vom Nationalmuseum, dem rechten Knie der Magdalena ebenda und der Mantelkomposition der Maria in Hindelang.

Auch in der Charakterisierung des mehr Persönlichen in den Heiligen findet man sehr starke Übereinstimmungen. Für den männlichen Typus liebt Lederer ein fast schmerzhaftes Pathos, das sich in Neigung des Hauptes, Zusammenziehen der Stirn- und Augenmuskeln, im Blick lebhaft charakterisierten Augen, geöffnetem Mund ausspricht. Die männliche Würdehaftigkeit wird durch ein außerordentlich üppiges Haar, das stark durchbrochen gearbeitet ist, betont. Korkzieher- und Schneckenlocken (am ähnlichsten beim Johannes Ev.) geben reiche Abwechselung. Das Barthaar setzt strähnig an, um sich dann in Wellen malerisch aufzulösen (vor allem zu vergleichen der hl. Jakobus). Auch in der barocken Steigerung der Sprechgesten der Hände sind sich die beiden Johannes Bapt. sehr ähnlich, bis in ganz besondere Analogien hinein, wie z. B. die Finger gekrümmt sind. Der männliche Charakter wird auch durch kräftige Muskulatur und Hervorhebung der Verästelung der Adern hervorgehoben, das letztere bei unserem Johannes sogar in einer fast manierierten Art, wie es in dieser Art nur noch bei der Berliner Marienkrönung festzustellen ist.

Der weibliche Typus spricht sich bei Maria in Hindelang und der Magdalena in München in gleicher Weise aus: Ein fast apfelrundes volles Gesicht mit kleinen, schmalgeschlitzten, etwas zwinkernden Augen, feste breitflächige Wangen, ein kleiner, feingeschwungener Mund und ein kleines, rund vorspringendes Kinn. Der Gebärdengestus der Hände ist bei ihnen von gefühlvoller Feinnervigkeit. Bei der heiligen Magdalena ist in der modischen Kette und den gepufften Ärmeln die Freude Lederers an zeitgemäßem Geschmack

München, Bayerisches Nationalmuseum

Abb. 135. Jörg Lederer, Hl. Johannes Bapt. und Maria Magdalena

Kaufbeuren. Blasiuskapelle: Hochaltar

Abb. 136. Jörg Lederer, Hl. Johannes Bapt. und Anna selbdritt

und äußerlicher Zier herauszufühlen, wie sie beim Hindelanger Altar vor allem an den putzigen Engeln zum Ausdruck kommt.

Es erhebt sich schließlich die Frage, wie die beiden Figuren zeitlich in das Werk Jörg Lederers einzuordnen sind. Der enge Zusammenhang mit dem Hindelanger Altar dürfte auch hier maßgebend sein.

Die Krönung Mariä im Berliner Museum scheint einen Schritt weiter zu gehen. Die gotischen Faltenhäufungen sind noch geringer geworden, dafür wird das malerische Pathos in den stürmisch behandelten Gewändern besonders des Sohn Gottes noch gesteigert, andererseits die parallele Dreieckslineatur in der knieenden Muttergottes noch schärfer akzentuiert.

Eine gewisse Ernüchterung liegt aber dann bei den Kaufbeurern Figuren vor. Man beachte nur, wie bei den Untergewändern des Johannes Evangelist und der Anna selbdritt (Abb. 136) die Säume nicht mehr auf den Boden aufstoßen, wie die Gewandfunktion noch klarer geworden ist, wie sich gewisse Parallelfalten, zum Beispiel am Mantel des heiligen Johannes des Täufers, mehren, aber auch mehr in einer schematischen Klarheit erstarren. Gewisse huschende Gewandfalten oder die charakteristischen Seitenbauschen

Kaufbeuren, Blasiuskapelle

Abb. 137. Jörg Lederer, Hl. Sebastian

findet man allerdings auch hier noch in ihrer prägnanten Art.

Man wird also die beiden Münchener Figuren zwischen dem Hindelanger Altar von 1515 und der Berliner Marienkrönung, aber vor den Kaufbeurer Figuren von 1518/19 einordnen dürfen. Ist diese Annahme richtig, was vielleicht noch durch weitere Funde sichergestellt werden kann, so wäre daraus zu entnehmen, daß Jörg Lederer einen ähnlichen künstlerischen Entwickelungsgang durchlaufen hat wie Lukas Cranach, sein Zeitgenosse, der ja auch im bürgerlichen Leben manche Parallele zu Lederers Übergang zum ratsherrlichen Wirken bietet. Bei beiden eine pathetische, barocke Frühperiode, die sich nicht nur durch künstlerische Zeitentwickelung, sondern noch mehr durch religiöse und geistesgeschichtliche Geschehnisse vom katholisch-mittelalterlichen Irrationalismus zum protestantisch-reformatorischen Rationalismus, und damit zu einer Ernüchterung wendet.

Man wird deshalb Spätwerke Lederers, der ohne Zweifel bis zum Ende seiner Tage künstlerisch tätig war — wird er doch noch bei dem Verkauf seines Hauses, nach seinem Tode, im Jahre 1550 als „Bildhauer" bezeichnet,[1] — in einer ganz anderen Stilphase, auch mehr in profaner Richtung suchen müssen, etwa in der Art der Reliefs „König Salomo betet den Götzen an" im Berliner Museum oder „Aristoteles und Phyllis" im Münchener Nationalmuseum, beide Gegenstücke für Füllungen eines Fassadenschrankes, die aber eine andere, wenn auch stilistisch verwandte Künstlerhand zeigen.

1) Hampe, S. 102.

Kaufbeuren, Blasiuskapelle: Hochaltar

Abb. 138. Jörg Lederer, Hl. Johannes Ev.

AXEL SJÖBLOM / EIN GEMÄLDE VON RUPRECHT HELLER IM STOCKHOLMER NATIONALMUSEUM

Von Ruprecht Heller weiß die Kunstgeschichte nicht viel zu erzählen. Er ist aber dennoch ein Künstler, der ein näheres Studium verdient, denn das hier veröffentlichte Gemälde (Abb. 139) deutet auf ein für seine Zeit recht ausgeprägtes Gefühl für Komposition, und für den, der das Original kennt, ist das Kolorit nicht weniger beachtenswert. Die Landschaft ist in einem dunkelgrünen Ton gehalten, welcher durch eine Masse verschiedener Farben in den Wappen, Rüstungen und Fahnen der Krieger gebrochen wird. Die Krönung der Mauer, die lackrot ist und diagonal beinahe durch das ganze Bild läuft, schlägt einen wohltuenden Komplementärton an. Die Landschaft geht im Hintergrund in Blaugrün und Weiß über und über den Bergen breitet sich ein blaugrüner Himmel aus.

Auf Grund des gekrönten Doppeladlers, welcher sich auf einer der Fahnen (Abb. 140 links) findet, sowie der vergoldeten Lilien auf grünem Grunde (Abb. 140 rechts), hat der Verfasser des Stockholmer Kataloges angenommen, daß das Bild einen Streit zwischen Deutschen und Franzosen darstelle. Der Rahmen, der „aus der Zeit" ist, trägt auf der unteren Seite die Signatur „Ruprecht Heller 1529". Der Kompositionstyp des Gemäldes weist auf die Donauschule hin und zeigt Verwandtschaft mit einer Serie von Schlachtenbildern, welche Wilhelm IV. von Bayern u. a. bei Altdorfer, Schöpfer, Refinger und Feselen bestellte und von welchen die größte Anzahl sich in der Pinakothek in München und drei weitere im Museum zu Stockholm befinden. Auf die gleiche Art, wie diese drei Gemälde nach Schweden gelangten, nämlich als Kriegsbeute aus dem dreißigjährigen Krieg, mag wohl Hellers Gemälde nach Schweden gekommen sein. Dieses stammt jedoch aus Prag und hat später der Sammlung der Königin Christina gehört. Für Forschungen nach dem Meister kann Frimmels Vermutung in den „Kleinen Galleriestudien, Neue Folge" Lief. 2 S. 24 wertvoll sein. Er nimmt an, daß unser Gemälde die Schlacht bei Pavia darstellt und teilt außerdem mit, daß andere Arbeiten von Ruprecht Heller in Prager Inventarien von der vorigen Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts genannt werden. Inzwischen hat Heinrich Zimmermann das einschlägige Inventar (Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621, Reichsfinanzarchiv, Wien) im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 25 (1905) veröffentlicht. Die für Heller in Frage kommenden Bilder seien hier nach dem Wortlaut dieser Publikation[1] aufgeführt:

878 Die Schlacht vor Pavia, wie Kaiser Carl den König in Frankreich gefangen hat, vom Ruprecht Hellern. (Orig.) Ob identisch mit Judith A. 40 (S. XXXVIII): Die Schlacht von Pavia?

884 Eine Tafel, darauf eine hochzeit in einem garten, vom Heller. (Cod. 8196 hat: von einem unbekannten Meister.)

943 Ein hirschengejägt durch ein waßer vom Lucas Kranig. Cod. 8196: von Ruprecht Hellern. Orig. In A 188 wohl irrtümlich als fehlend angeführt, während sie in K. K. nicht erscheint. (Vgl. 875 Ein hirschengejagd im waßer vom Kaiser Maximiliano und dem churfürsten zue Sachsen vom Lucas Kranig. Cod. 8196: von einem unbekannten Meister. Ob identisch mit Judith A 7 [S. XXXVII]: hürschlenjagd in Wasser?)

1058 Ein judicium Paris vom Heller. (Orig.)

1122 Ein landschaft mit Sanct Francisco vom Civeta.

1) Die Abkürzungen Judith A., Cod. 8196 usw. beziehen sich auf andere Inventare, die für die Veröffentlichung Zimmermanns ebenfalls herangezogen wurden.

Stockholm, Nationalmuseum

Abb. 139. Ruprecht Heller, Die Schlacht bei Pavia

Cod. 8196 hat: von Ruprecht Hellern. Orig. wohl identisch mit Judith A 370 (S. XXXIX).

Die Wappen, welche sich auf beiden Seiten der Signatur auf dem Rahmen befinden, haben nichts für die Forschung nach dem Meister zu bedeuten, sondern weisen auf die schwedischen adeligen Familien Stenbock und Oxenstierna hin und sind vermutlich anläßlich einer ehelichen Verbindung zwischen Mitgliedern dieser Familien später hinzugefügt worden.

Der Abbildung des Gesamtgemäldes werden hier drei Einzelaufnahmen (Abb. 140—142) beigefügt, um Studien und Beobachtungen von charakteristischen Einzelheiten möglich zu machen.

Abb. 140. Ruprecht Heller, Die Schlacht bei Pavia (Teilaufnahme)

Abb. 141. Ruprecht Heller, Die Schlacht bei Pavia (Teilaufnahme)

Abb. 142. Ruprecht Heller, Die Schlacht bei Pavia (Teilaufnahme)

HANS STÖCKLEIN / DIE SCHLACHT BEI PAVIA

ZUM GEMÄLDE DES RUPRECHT HELLER

Das in vorstehendem Aufsatz von Axel Sjöblom besprochene Gemälde von Ruprecht Heller stellt mit Sicherheit die Schlacht bei Pavia dar. Zum vollen Verständnis der Wichtigkeit dieses vier Jahre nach der Schlacht entstandenen Bildes erscheint es nötig, eine knappe Darstellung derselben nach den Schilderungen von Augenzeugen zu geben. Die Berichte Nichtdeutscher, deren wichtigste Dr. Rose[1] in seiner wertvollen Abhandlung anführt, kommen weniger in Betracht, da ja der Maler nach deutschen Angaben arbeitete, wenn er nicht gar selbst Augenzeuge dieser gewaltigen Schlacht war. Folgende Schilderungen sind hauptsächlich dem Schlachtberichte von Adam Reißner[2] entnommen, der sich auf den persönlichen Mitteilungen Frundsbergs aufbaut. Auch die Berichte Caspar Winzerers bei Hormayr[3] und die frisch und anschaulich geschriebene Beschreibung der Schlacht bei Blau[4] wurden herangezogen.

1524 belagerte König Franz I. von Frankreich die Stadt Pavia, die von Don Antonio de Leyva und den deutschen Führern Eitelfritz von Hohenzollern, Sebastian Schertlin v. Burtenbach und Kaspar v. Frundsberg verteidigt wurde. Zum Entsatze der Stadt traf unter dem Befehl von Karl v. Bourbon ein Heer ein, das vornehmlich aus deutschen Landsknechten und spanischen Truppen bestand. Die Franzosen verschanzten sich gegen dieses Heer im Tiergarten und längs der Vernaculla.

1) Dr. W. Rose, Die deutschen und italienischen schwarzen Garden im 15. u. 16. Jahrh. Zeitschr. f. histor. Waffenkunde, VI. Dresden 1912—14. S. 89 ff.

2) Adam Reißner, Historia der Herren Georg und Kaspar von Frundsberg. 2. Aufl. 1572. Auszug in Voigtländer Quellenbücher, Bd. 66, herausgegeben von Karl Schottenloher.

3) Hormayr J. Frhr. v., Taschenbuch f. vaterländ. Geschichte, N. F. XXI. München, 1850.51. S. 247. Berichte von Georg v. Frundsberg und Caspar Winzerer von Tölz.

4) Dr. F. Blau, Die deutschen Landsknechte. Görlitz 1882. S. 68 ff.

Der beigegebene Plan der Schlacht bei Pavia nach Jähns[5] gibt ein auch zum Verständnis des Gemäldes notwendiges Bild der Stellungen der beiderseitigen Truppen (Abb. 143). In der Nacht zum 24. Februar 1525 wurde in die Mauer des Tiergartens eine Bresche gelegt und bei Tagesanbruch der Einmarsch der kaiserlichen Truppen in der Richtung auf das Schloß Mirabello, das bisherige Quartier von König Franz I., angetreten. Reißner erzählt:

„Georg v. Frundsberg ordnete im Vorzug aus seinen Hauptleuten Ulrich von Hörkheim und aus Marx Sittichs (von Ems) Regiment Egloff Scheller mit 2000 Landsknechten. Zu denen gab der Markgraf (Marchese di Pescara) 1000 Spanier; alle, die nicht Harnisch hatten, hatten Hemden über die Kleider angelegt;[6] die nicht Hemden hatten, hatten Papier auf die Brust gebunden, auf daß sie einander möchten kennen, denn sie wollten bei Nacht den reisigen Zeug überfallen, damit der Haufe, daraus der Harnisch scheinet, bei Nacht desto größer und schrecklicher wäre anzusehen; aber der Tag war da und schwang sich der Nebel auf."

Frundsberg selbst führte den Nachzug, hinter dem das Geschütz mit 7 wälschen Fähnlein folgte. Reißner fährt fort:

„Als sie kaum in den Tiergarten gekommen waren und den Vorgehenden kaum folgen konnten, darum daß es ein wässeriger Boden und die Räder an den Wagen eingesunken waren, da geschah es, daß die letzten die ersten waren, die von den Franzosen sind angegriffen worden. Die Kaiserlichen, die mit Geschütz und Pferden überwältigt waren, sind in das nächste Wäldlein geflohen, deren sind viele erschlagen und den Rossen und Ochsen die Spannadern abgehauen worden. Dieser erste Sieg hat die Franzosen stolz gemacht, daß sie die andern Feinde verachteten und vermeinten, sie habens schon im Sacke."

5) M. Jähns, Atlas z. Gesch. d. Kriegswesens. Leipzig 1880. Taf. 95.

6) Die sog. Camisaden, nächtliche Überfälle, wobei weiße Hemden über Harnisch und Wams angezogen wurden, um sich in der Dunkelheit besser zu erkennen.

Abb. 143. Plan der Schlacht von Pavia (nach Jähns)

Aber das Kriegsglück wendete sich rasch. Reißner berichtet weiter:

„Der Markgraf v. Pescara, der überall die Aufsicht führte, schickte der kaiserl. Reiterei unter dem Vicekönig, die in Arbeit und Nöten war, 800 spanische Schützen zu Hülfe . . . . . Die Spanier, von Natur geschwind und ringfertig, haben sich geteilt, sind den Reisigen auf die Seiten entwichen und haben ohne Ordnung viele Haufen gemacht, wie sie vom Markgrafen waren unterrichtet; das war eine neue Kriegskunst, aber schrecklich zu hören, daß so mannliche Kürisser und tapfre Hauptleute durch wenig und zerstreute Fußknechte von den Handrohren elend zu Grunde gingen. Die geschwinden Spanier umgaben sie und haben allenthalben bleierne Kugeln unter sie geworfen und sie tötlich verwundet. Sie hatten nicht gemeine Handrohre, wie zuvor der Brauch; sondern lange Rohre, die man Haken und solche Schützen Arkebusiere nennt, haben in einem Schuß etliche Mann und Roß erschossen, daß alles Feld voll toter Pferde lag, daß die andern davor nicht von statten konnten und nicht fliehen mochten.“

Alfons von Guasta griff mit der kaiserlichen

Reiterei und mit Hilfe der Schützen die französische Reiterei, die Hommes d'armes, die aus der Blüte des französischen Adels bestand, an und schlug sie. Auch König Franz I., der tapfer mitkämpfte, war unter diesem Reiterhaufen, der in der Pracht seiner Manns- und Roßharnische mit Vergoldungen, Wappen und Federbüschen ein glänzendes Bild geboten haben mochte. Reißner schildert nun den Kampf des Fußvolks:

„Darnach hat Alfons den kleineren Haufen der Schweizer angeplatzt, die waren erschrocken, als sie das Geschütz und die reisigen Pferde verloren, haben nicht gern zur Wehr gegriffen, das Herz war ihnen genommen, sie hatten den Hasen im Busen und gaben bald die Flucht .... Die deutschen Landsknechte auf des Franzosen Seite, der schwarze Haufe genannt, haben sich herzu getan und mit großem Eifer den kaiserlichen Fußknechten zugesetzt; sie wollten Ehre einlegen und ihrem Könige, der ihnen viele Jahre viele Kronen zur Besoldung gegeben, redlich beistehen. Dagegen waren die kaiserlichen Landsknechte unter dem von Frundsberg auch begierig wider sie, darum, daß sie dem Kaiser und dem deutschen Namen zuwider den Franzosen, der ein steter Feind des Kaisers war, wider die Deutschen, ihre Brüder und Blutsfreunde, kriegten.

Georg von Frundsberg ist nach seinem Brauch mit dem ganzen Haufen Landsknechte auf die Knie gefallen, hat Gott um Hilfe und Beistand angerufen und gebeten, desgleichen im andern Haufen Marx Sittich von Ems auch gethan, und als sie aufgestanden, sind sie still und gemach auf die Ordnung des französischen Fußvolks gerückt.

Der gewaltige Kampf mit Stechen und Schlagen begann, der schwarze Haufen wurde von drei Seiten gefaßt und angegriffen, daß schier keiner aus den schwarzen Knechten davon kommen."

Der Führer der schwarzen Schar Richard de la Pole, Herzog von Suffolk aus dem Hause York der weißen Rose wurde erschlagen und viele Adelige verwundet und gefangen. König Franz I. kämpfte im dichtesten Schlachtgewühl, wobei ihm im Zweikampf mit Graf Nicolaus von Salm sein Hengst erstochen und der König wie sein Gegner verwundet wurden. Endlich gab sich Franz I. dem herbeigeholten Vizekönig Karl de Lannoy gefangen.

Reißner fährt fort:

„Darauf hat das kaiserliche Kriegsheer nach des Königs Gefangennahme im ganzen Lager gerufen: „Victoria, der Sieg ist erlangt!" Da ist den übrigen Franzosen die Kraft entgangen und sie flohen auf allen Seiten. Die Schweizer sind mit großem Spott geflohen, als sie wie das Vieh niedergeschlagen wurden, und als der Herzog von Lanson (Duc d'Alençon) die Brücke über den Tessin hinter sich abbrechen ließ, sind sie in das Wasser gesprungen und gelaufen, haben sich aneinander gehenkt und sind erbärmlich ertrunken. Etliche sind auf die Knie gefallen, haben die Wehr von sich geworfen und Gnade begehrt, aber auf diesen Tag konnte wenig Gnade statthaben.

Antonius de Leyva und Johann Baptista Graf von Lodron, unter ihnen auch Kaspar von Frundsberg, sind mit ihrem Kriegsvolk aus dem Schloß und zur neuen Pforte herausgefallen über der Feinde Schanzgräben und Bollwerk in der Feinde Heer, die zum Widerstand dalagen. Da hat Kaspar von Frundsberg zu Fuß im ersten Glied mit seinem Fußvolk so tapfer angegriffen, die Feinde gejagt, verwundet, geschlagen und den Sieg vollstrecken helfen so kühnmütig, daß er bald darnach zu einem obersten Hauptmann über das deutsche Fußvolk gesetzt worden ist."

Und aus den Schlußsätzen des Reißner'schen Berichtes entnehmen wir die folgenden:

„Der gutherzige Leser wolle bedenken, was alle Pracht, Stärke und Hoheit dieser Welt sei. Der große König von Frankreich, der den Papst zu Rom und die Venediger auf seiner Seite hatte, der ist mit all seinen Fürsten und Adel mit allem Reichtum und großem Volk in einer Stunde zugrund gegangen und der kleine gesammelte Haufen hat den Sieg behalten, wie vordem auch oft geschehen .... So denn der König von Frankreich sich mit seinem Königreich nicht hat wollen begnügen und andere Reich mit so viel Blutvergießen, mit Verderbung von Land und Leut begehrt, so hat Gott diese Straf andern zum Exempel über seinen Hals geschickt."

Damit schließen wir die zur Würdigung und Erklärung des Heller'schen Bildes nötigen Auszüge aus den Schlachtberichten. Ich habe versucht, in beiliegender Skizze nach dem Gemälde (Abb. 144) die dargestellten Kampfhandlungen mit dem Plane nach Jähns und den Schilderungen der Augenzeugen in Einklang zu bringen. Der Maler hat seinen Standpunkt etwa bei S. Genesio gewählt. Wir sehen vor uns Pavia mit dem Tessin und dem Flüßchen Vernaculla, das sich unter der Parkmauer durchfließend und Mirabello berührend bis in den Vordergrund links verfolgen läßt.

Im Vordergrund stürmt links die kaiserliche Rei-

Abb. 144. Erklärungsskizze zur „Schlacht von Pavia" des Ruprecht Heller

terei hinter den spanischen Arkebusieren in weißen Hemden vor, während rechts die hommes, d'armes, das französische Reiter- und Rittergeschwader unter dem Bleihagel zusammenbricht. In dem Reiter rechts unten dürfen wir wohl Franz I. von Frankreich erblicken. Der auffallend große Federbusch, die lange spitze Nase und die lilienartigen Verzierungen auf dem Fürbug des Pferdes und der Ellbogenkachel der Rüstung sprechen für die Annahme. Ob die Rosen auf dem Pferdegelieger des vor den spanischen Schützen liegenden Pferdes auf das Zeichen der weißen Rose des gefallenen Herzogs von Suffolk deuten, ist weniger sicher zu behaupten, da ein zweites Pferd auf seinem Gelieger die gleichen Rosen trägt. Im Mittelgrund zieht sich von beiden Seiten gegen die Stadt Pavia zu die Mauer des Tiergartens, in der wir links die Bresche erkennen, durch welche die kaiserlichen Truppen einrückten. Den Mittelgrund füllt der gewaltige Landsknechtskampf aus. Links die kaiserlichen Landsknechte vorne, hinten und in der rechten Flanke mit dem langen Landsknechtsspieß, in der Mitte mit Helmbarten bewaffnet. In der linken Flanke deckt den Haufen eine Abteilung von Schützen mit Handrohren, die teilweise in der hier zum ersten Male angewendeten Kampfweise als Plänkler gegen das Schloß Mirabello vorspringen, um die französische Artillerie zu beschießen. Gegenüber den deutschen Landsknechten sind die bereits in Auflösung begriffenen Fähnlein der Schweizer und schwarzen deutschen Garden. Die fliehenden Landsknechte drängen sich durch zwei Mauerbreschen und stürzen sich in den Tessin, wo sie größtenteils ertrinken. Der

Boden ist bedeckt mit langen Spießen, Trommeln usw. An der oberen Bresche liegt ein langer Landsknecht-Zweihänder, vor der unteren Bresche eine schwarze Halbrüstung, wie sie die schwarze Garde trug. Alle Landsknechte tragen das typische kurze Landknechtschwert mit S-förmiger Parierstange, den Katzbalger, nur die Spanier in weißen Hemden führen kurze Schwerter mit Griffbügeln. Leider fehlt die Zeit für Einholung der Farbenangaben der verschiedenen Fahnen, so daß diese Bestimmung vielleicht noch von heraldischen Kollegen nachgeholt werden kann. Die Fahnen mit dem Reichsadler und den französischen Lilien bedürfen keiner weiteren Deutung.

Der schwarze Haufen wird im Rücken gefaßt von den unter Antonio von Leyva, Schertlin und Caspar Frundsberg aus dem Kastell von Pavia ausfallenden Landsknechten, die teilweise außerhalb der Tiergartenmauer die in den Tessin fliehenden Schweizer und Schwarzen niederstechen.

Auf der linken Seite erkennen wir den Angriff der Franzosen auf die mit Ochsen bespannte kaiserliche Artillerie, die eben die Bresche durchschreiten will. Darüber sind die kaiserlichen Stellungen und gegenüber die französischen Schanzen gegen die Entsatzarmee und gegen die Stadt klar zu erkennen.

Der Maler hat, um die Schlacht möglichst anschaulich darzustellen, die Ereignisse räumlich und zeitlich zusammengeschoben, wie es sein künstlerisches Recht war. Doch er verstand es, den ganzen Verlauf so klar und anschaulich zu schildern, daß das Bild als Meisterwerk der Komposition zu bezeichnen ist. Für einen Mitkämpfer an der Schlacht, wie Kaspar von Frundsberg, muß es ein Genuß gewesen sein, an dem Bild sich des herrlichen Tages zu erinnern, da französischer Hochmut vor deutscher Tapferkeit zu Falle kam. Wir kommen damit zur Frage der Entstehung des Bildes, das nach der Inschrift 1529, also vier Jahre nach der Schlacht gemalt wurde. Es ist ja möglich, daß der Maler nach Berichten von Augenzeugen gemalt habe, aber mir erscheint es gar nicht unwahrscheinlich, daß Ruprecht Heller selbst Augenzeuge der Schlacht war. Dafür spricht auch die bis auf wenige Kleinigkeiten genaue Darstellung der Landschaft. Wenn der Maler das Bild für den bayerischen Herzog gemalt hat, was bisher leider noch nicht festzustellen ist, so dürfte die Fahne mit der Mutter Gottes, der Patrona Bavariae, die im Heller'schen Gemälde links im Vordergrunde in dem Geschwader der kaiserlichen Reiterei sichtbar ist, von Bedeutung sein.

Jedenfalls, ob nun Heller selbst dabei war oder nicht, haben wir in dem Stockholmer Gemälde ein für Kunstgeschichte, Kriegsgeschichte und Waffenkunde gleich bedeutsames Bild der größten Landsknechtsschlacht des 16. Jahrh.

Ernst Buchner machte mich auf eine in der Graphischen Sammlung München aufbewahrte Zeichnung von Wolf Huber aufmerksam. (Handzeichnung 34793, Abb. 153). Auf der Zeichnung sehen wir eine Stadt an einem Flusse mit einem Kastell, gegen das sich eine Mauer hinzieht. In einer Bresche dieser Mauer findet ein Kampf statt zwischen Landsknechten; auch aus der Stadt fallen Landsknechte aus und kämpfen gegen die Truppe innerhalb der Mauer. Fahnen mit Adler und solche mit Lilien bilden den sicheren Beweis, daß auch hier die Schlacht bei Pavia geschildert werden soll. Aber wenn bei Heller der zwingende Nachweis der naturgetreuen Darstellung geliefert werden konnte, so kann hier nur eine freie und phantastische Nachbildung in Frage kommen, die zwar künstlerisch wertvoll ist, aber nicht als geschichtliches Dokument gewertet werden kann. Die Kunde von der gewaltigsten Schlacht der Zeit und von der Gefangennahme des Königs von Frankreich beschäftigte eben damals alle Gemüter, so daß auch der bekannte Passauer Meister ein Bild der Schlacht zu zeichnen versuchte. Ob der Entwurf auch als Gemälde ausgeführt wurde, ist mir nicht bekannt.

Ein weiteres Bild der Schlacht bei Pavia wurde

Früher Sammlung Doetsch, verst. bei Christie, 22.–25. VI. 1895 Holz: 117×173

Abb. 145. Niederländischer Meister (Jan Vermeyen?), Die Schlacht bei Pavia

1893 bei Christie-London in der Sammlung Doetsch versteigert. (Abb. 145.) Das von Raczynski[1] beschriebene Gemälde war damals im Palast von Saldantra Castro Albuquerque Ribafria in Lissabon und soll im Besitz dieser Familie 300 Jahre gewesen sein. Von Doetsch wurde es erworben vom Conte de Rusmacore, einem Nachkommen von Don Fernando Alvarez de Castro.

Als Meister wird der Hofmaler Karls V. Jan Vermeyen genannt, der als künstlerischer Historiograph der Kriege Karls V. bekannt ist und von dessen Hand auch die Gemälde des Feldzuges des Kaisers in Tunis stammen. Diese in der Veste Coburg im Waffensaal und im Stiegenhaus aufgehängten Schlachtenbilder erinnern in vielen Einzelheiten an das Bild der Sammlung Doetsch, so daß die Zuschreibung an Jan Vermeyen gerechtfertigt erscheinen darf.

1) Raczynski, Les arts en Portugal. Paris 1846, S. 275.

Wir erkennen auf dem Bilde eine an einem Fluß (Tessin) gelegene Stadt (Pavia) mit einem Bach (Vernaculla), sowie die das Bild durchschneidende Mauer des Tiergartens. Das Schlößchen im Vordergrund dürfte Mirabello vorstellen. Rechts an dem Bache steht eine Abteilung von Landsknechten mit Kreuz und Lilienfahne, also jedenfalls Schweizer Knechte in Frankreichs Sold. Links im Vordergrund erkennen wir die deutschen Landsknechte, vor diesen ein deutsches Rittergeschwader und die in weiße Röcke (Hemden?) gekleideten spanischen Arkebusire im Kampfe mit Landsknechten, deren Kreuz- und Lilienfahnen sie als Franzosenknechte bezeichnen. Auch der Durchmarsch durch die Mauerbresche und der Ausfall aus der belagerten Stadt ist wohl erkennbar. Trotzdem ist die ganze Gruppierung so unklar und von dem oben bei Hellers Bild geschilderten tatsächlichen Vorgang der Schlacht

London. Königlicher Privatbesitz

Abb. 146. Die Schlacht bei Pavia

so verschieden, daß auch dieses Bild nicht als authentische Quelle, sondern nur als Phantasie-Komposition betrachtet werden muß. Es wäre wunderlich, wenn sich nicht auch im Habsburger Besitz ein Bild der für dieses Herrscherhaus so wichtigen Schlacht befinden würde. F. Willis hat ein solches in seiner Abhandlung zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jahrhunderts besprochen und abgebildet.[1] Das im Wiener Staatsmuseum aufbewahrte Gemälde (Nr. 668) ist in einer schwächeren Replik auch in Brüssel vertreten, wie schon Frimmel in seinen Kleinen Galeriestudien (II 1894 S. 23) festgestellt hat. Die von Frimmel wie von Willis

1) Monatshefte für Kunstwissenschaft. VII (1914) Heft 2. S. 45, Taf. 11. (Gütige Mitteilung von Ernst Buchner.

abgelehnte frühere Bezeichnung als Arbeit von Patinier erledigt sich durch die zeitliche Unmöglichkeit dieser Zuschreibung, da Patinier Anfang Oktober 1524 starb und die Schlacht bei Pavia erst am 24. Februar 1525 stattfand.

Das Wiener Bild gibt Pavia mit St. Antonio, den Tessin, das französische und kaiserliche Lager, die Parkmauer mit der großen Bresche, das Schlößchen Mirabello und im Vordergrunde St. Genesio mit verhältnismäßig guter topographischer Treue wieder.

Von der großen Bresche aus ist die kaiserliche Reiterei und das Fußvolk in den Park eingedrungen und in heftigem Kampfe mit den französischen Reitern, sowie den Schweizer und deutschen Landsknechten in französischem Solde begriffen. Aus der Stadt Pavia strömt der Ausfallstrupp der Kaiserlichen unter Anton von Leyva. Vor dem kleinen Bache im Vordergrund, der wohl die Vernaculla darstellen soll, ist als Einzelgruppe die Gefangennahme Franz I. besonders hervorgehoben. Der König ist mit seinem Pferde, dessen Gelieger durch Lilien gekennzeichnet ist, zusammengebrochen. Zwei kaiserliche Reiter, wohl der Graf Salm und der Vizekönig Lannoy, halten vor dem Könige.

Das Gemälde scheint nach einem ziemlich guten Plane des Schlachtfeldes gemalt zu sein und ist daher als historische Quelle von großem Wert. Die Darstellung des Kampfes selbst aber ist schematisch und läßt sich nicht vergleichen mit der packenden Wirkung des Hellerschen Bildes, bei dem das persönliche Erleben des Malers mitspricht.

Ein im Besitze des Earl of Darnley in Chabom Hall befindliches Riesengemälde der Schlacht bei Pavia, dessen Kenntnis ich einer Mitteilung von Herrn Lionel Cust, Custos der Kunstsammlungen des Königs von England, verdanke, kann ich, da mir keine Photographie zur Verfügung steht, leider nicht in den Kreis dieser Beobachtungen ziehen. Die Reihe der Bilder der Schlacht bei Pavia ist aber noch nicht erschöpft. Im Katalog der Ausstellung des goldenen Vließes fand ich ein Bild erwähnt mit folgender Beschreibung:[1]

Feselen ou Fesele (Martin) † 1538.

165. Bataille de Pavie Panneau H. 59. L. 61.
S. M. le roi d'Angleterre.

Durch gütige Vermittlung von Herrn S. J. Camp, Direktor der Wallace Coll. und Herrn Lionel Cust erhielt ich die Erlaubnis, das Bild photographieren zu lassen (Abb. 146). Mit Feselen hat das Bild natürlich nichts zu tun, aber es ist eine deutsche Arbeit aus der Zeit um 1530, vielleicht von Jörg Breu d. J. Daß wirklich ein Bild der Schlacht bei Pavia gegeben werden soll, beweist die Bresche der hier übertrieben hoch gezeichneten Parkmauer, an der sich der Kampf der Landsknechte abspielt. Wir finden auch das französische Lilienbanner sowohl bei den Landsknechten auf der linken Bildhälfte als auch bei der fliehenden Reitertruppe im Hintergrund. Auf der Gegenseite rechts flattern in den Händen sich stolz reckender Landsknechte riesige Fahnen, auf deren einer wir den deutschen Doppeladler mit dem Habsburger Herzschild, auf der anderen die päpstliche Krone mit den gekreuzten Schlüsseln erblicken. Letzteres Feldzeichen gehört ja eigentlich nicht in die Schlacht bei Pavia, da sich der Papst mit Franz I. versöhnt hatte und päpstliche Truppen daher nicht anwesend sein konnten.

So interessant das Kampfbild auch ist, auf topographische Treue kann es keinen Anspruch machen. Ein Vergleich der Stellungen auf dem Bilde mit dem beigegebenen Plan läßt erkennen, daß auch hier dem Maler nur die allgemeine Überlieferung einer Schlacht innerhalb einer Parkmauer und einer Bresche bekannt war.

Endlich dürfte auch ein von französischem Standpunkt gesehenes Bild der Schlacht schon zum Vergleiche recht interessant sein. Ffoulkes[2]

1) Exposition de la Toison d'or a Bruges. Catalogue Bruxelles 1907, S. 49, No. 615.

2) Charles Ffoulkes, European Arms and Armour in the university of Oxford. Oxford 1912.

Oxford, Ashmolean-Museum

Abb. 147. Die Schlacht bei Pavia

hat ein im Ashmolean-Museum zu Oxford befindliches Gemälde veröffentlicht und glaubt, daß es nach Plänen oder Besprechungen von Augenzeugen gemalt sei. Daß die Schlacht bei Pavia dargestellt sein soll, beweisen vor allem die Inschriften. Auf dem Rahmen steht:

LE·VRAY PORTRAIT DV SIEGE DE PAVIE MIST SVR LA EIN (FIN) DOCTOBRE EN LAN·1524·PAR LE ROY DE FRANCE.

COMMEN LES · GENS · DE LEMPEREVR DEFFIRENT LES FRANCOYS EN PREGNANT LE ROY LE IOVR : S : MATHIAS EN LAN 15 . 25.

Außerdem befinden sich über einzelnen Personen und Gruppen auf dem Bilde Inschrifttafeln, auf denen aber nur französische, spanische und italienische Führer genannt sind. Deutsche Namen fehlen vollständig. Die Gefangennahme des Königs Franz I., der eben dem Vizekönig Lannoy sein Schwert übergibt, ist auf der linken Bildhälfte dargestellt und bezeichnet. Es fehlen auch nicht die Inventarstücke des Schlachtfeldes von Pavia: Die Stadt, Schloß Mirabello und die zwei Parkmauern, auch der Tessin mit der abgebrochenen Brücke und dem von den Franzosen begonnenen Damm ist erkennbar. Ein Blick auf den oben erwähnten und abgebildeten Plan und auf das Bild von R. Heller ergibt den Nachweis der nur auf Phantasie beruhenden Gliederung der Landschaft des Oxforder Bildes. Die Behauptung von der Ortskenntnis des Malers geht aber ganz in die Brüche, wenn wir die Gruppierung der Truppen auf dem französischen Bilde mit dem Plan vergleichen. Die Schlacht hat sich so abgespielt, daß die Kaiserlichen bei der Bresche (porta Pescarino) den Park betraten und die Franzosen gegen die Stadt zu warfen. Das Gemälde in Oxford stellt es umgekehrt so dar, als ob die Kaiserlichen von der entgegengesetzten Seite der Mauer sich zwischen Stadt und Franzosen schoben und letztere gegen Mirabello abdrängten.

Die Reiterkämpfe sind ja recht anschaulich geschildert, aber man hat doch den Eindruck, als ob es nur eine große Reiterschlacht gewesen wäre. In Wirklichkeit aber — und das ist das für die Kriegsgeschichte so außerordentlich wichtige Ergebnis dieser Schlacht — wurde Pavia gewonnen durch die Überlegenheit der deutschen Landsknechte und spanischen Arkebusiere über die veraltete Kampftechnik gerüsteter Ritter. Von Landsknechten sieht man aber recht wenig auf dem Oxforder Bild und unter den vielen Namen der Führer auf den Schrifttafeln vermißt man den Namen des Mannes, der die Schlacht entschied, des Georg v. Frundsberg.

Der Grund dieser einseitigen Schilderung ist wohl darin zu suchen, daß der Besteller des Bildes ein französischer Fürst oder Ritter war, der nur eine Erinnerung an den ritterlichen Kampf der Reitergeschwader besitzen wollte und nicht eine Darstellung des Sieges der Landsknechte und Feuerschützen über das sterbende Rittertum.

Ein Rückblick auf alle uns bisher bekannt gewordenen und hier aufgeführten Bilder der Schlacht bei Pavia ergibt, daß die Tafel des R. Heller das einzige Bild ist, das auf persönlicher Anschauung beruht und uns damit die größte Schlacht des 16. Jahrhunderts anschaulich vor Augen stellt.[1]

1) In vorstehenden Ausführungen handelte es sich nur darum, die Treue des Hellerschen Bildes zu beweisen, — nicht um eine erschöpfende Bearbeitung aller bildlichen Darstellungen der Schlacht bei Pavia. Neben den Darstellungen auf graphischen Blättern und Gobelins, die hier außer Betracht blieben, wird sich wohl auch noch manches Gemälde der Schlacht nachweisen lassen.

ERNST BUCHNER / BEMERKUNGEN ZUM »HISTORIEN- UND SCHLACHTENBILD« DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

I.

Der auffallend früh (1514) gemalte „Landsknechtskampf" der Würzburger Universitätsgalerie (Abb. 148 und 149)[1], ein Hauptwerk der deutschen Schlachtenmalerei, bietet der kunsthistorischen Einordnung erhebliche Schwierigkeit. Die in der Literatur gegebenen Hinweise auf den bedächtigeren und schwungloseren Feselein,[2] auf den von Grund aus anders gearteten Schäufelein,[3] auf den Petrarkameister,[4] schließlich auf die in Formgebung, Landschaftsbehandlung und Farbigkeit trotz einiger verwandter Züge doch anders gearteten Schweizer Landsknechtsmaler[5] führen auf keinen gangbaren Weg. Eine gewisse äußere Verwandtschaft der straff bewegten Gestalten des Würzburger Bildes mit einer wohl schweizerischen, „1516 ER" signierten Federzeichnung eines schreitenden Landsknechts mit Marketenderweib (früh. Slg. Lanna; Abb. bei Schönbrunner-Meder Nr. 1265) hält nicht Stich, ebensowenig wie meine frühere Vermutung, die den Meister in dem Landshuter Hofmaler Hans Wertinger erkennen wollte, der urkundlich (1518) als Maler eines dreiteiligen Schlachtenbildes erwähnt wird und dessen Werke mitunter (Kreuztragung auf der Rückseite der Moosburger Predella, Glasgemälde, Landschaften auf den Bildnissen) verwandte Einzelheiten zeigen. Am wahrscheinlichsten scheint mir heute für den Maler Augsburger Herkunft, wofür sich ein paar nicht gerade zwingende Gründe vorbringen lassen.

Was die Würzburger Tafel vor den meisten der — 15 bis 30 Jahre später — für den bayerischen Herzog Wilhelm IV. gemalten Schlachten und Historien voraus hat, ist die straffere, klarere und wuchtigere Zusammenfassung der Komposition. Die hochstämmigen, dichtbuschigen Bäume verrammen, als betonte Vertikalakzente gegenüber den breit sich entwickelnden, von Landschaftslinien (Wasserspiegel) begleiteten Heerhaufen, fest und bestimmt die Tafel, wobei durch die Art ihrer Einfügung ein wirksamer Tiefeneindruck erzielt ist. In wild verknäueltem, ineinander verbissenem Handgemenge drängt der rechte Haufe den Feind, dessen rückwärtige Glieder ins Wanken geraten und sich zur Flucht wenden, die leichte Anhöhe hinan. Der Zusammenprall der Haufen, das wirre Durcheinander der gefällten Lanzen im Zentrum, indes beiderseits die Spieße fächerartig aus der Masse starren, die Einordnung der Einzelkämpfe in die Massenszene — auch die mächtig ausgreifenden Kämpferpaare im mittleren Vordergrund sind in die Gesamtrechnung einbezogen —, überall ist eine energisch vereinheitlichende, den schwierigen, sich leicht verzettelnden Vorwurf zum Bild zwingende Hand zu spüren. Im Gegensatz zur dichten Figurenhecke des Landsknechtskampfes sind im Mittelgrund locker gegliederte, im gestreckten Galopp ansprengende Reiter gegeben, während rechts ein dicht bemanntes Schiff den

1) Kat. Nr. 164. Die folgenden lose gereihten Anmerkungen zur Geschichte der deutschen Historien- und Schlachtenmalerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lasse ich einem größeren, zusammenfassenden Werk über dieses Thema, das ich in Verbindung mit Hans Stöcklein vorbereite, vorausgehen. Vielleicht ergibt sich durch die Diskussion der hier gegebenen Beobachtungen in manchem eine Klärung der Probleme oder eine Bereicherung des Materials.

2) Marcuard, Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen, München 1896 „Feselein".

3) Buchheit, Landshuter Tafelgemälde S. 70 „Nähe Schäufeleins". Richter, Melcher Feselein, Oberbayer. Archiv 54 (1909) S. 214 „Schäufelein".

4) Kaemmerer, Mitt. d. österr. Ver. für Bibliothekwesen 1905, IX. S. 41.

5) Knapp, Münchner Jahrbuch 1913, S. 106 „am ehesten Schweizer Landsknechtsmaler".

Würzburg, Universitätssammlung

Holz 110:117

Abb. 148. Landsknechtkampf

Würzburg, Universitätssammlung

Abb. 149. Landsknechtkampf (Teilaufnahme)

Stuttgart, Kupferstichkabinett

Feder: 17,4 : 28

Abb. 150. Ritterzug

weißen Wasserspiegel durchzieht. Die Pinselführung ist keck und lebendig; rasch aufgesetzte, zum Teil strähnig wirkende Lichter. Aus dem Rötlichbraun, Fahlgrün, Stumpfgelb der Landschaft leuchten Gelb und Rot, Weiß und Stahlgrau von Kostüm und Gewaffen. In den blaugrün verblassenden Hintergrund bringen ausgiebige Retuschen einen falschen Ton, wie überhaupt der farbige Eindruck der Landschaft und des Himmels durch eingreifende, aus dem Zeitcharakter fallende, speckig, weiche Übermalungen beeinträchtigt ist.

Die wilde, phantastische Bildung mancher Köpfe, die Gebärdung und Bewegtheit der Reiter, sowie die fransige, strähnige Strichführung finden sich bei einer geistvoll improvisierten Federzeichnung im Stuttgarter Kabinett,[1] wohl einem Ausritt zur Jagd oder zum Gestech (Abb. 150), so verwandt, daß die Zuweisung an die gleiche Hand berechtigt erscheint. Das frisch und unbekümmert hingeschriebene, kraus und struppig gezeichnete Blatt erzielt dank der lebendigen, ohne viel Rücksicht auf räumliche Klarheit durcheinander gewürfelten Komposition eine beträchtliche Wirkung. Der Zusammenhang von Zeichnung und Bild ist so eng, daß das Blatt ebenfalls um 1514 angesetzt werden darf. Die Zeichnung verrät die Einwirkung Dürerscher Graphik; so dürfte der mit erhobenem Stab galoppierende Ritter wohl von dem Reiter auf Dürers Holzschnitt B. 138 angeregt sein. Trotzdem auch die Landschaft gewisse Anklänge an Dürer zeigt, so erscheinen die Beziehungen der Würzburger Tafel zu Augsburger Bildern doch noch enger zu sein: Farbigkeit, Pinselführung, Eigenheiten der Laubstilisierung lassen an Werke Ulrich Apts und seines Kreises, etwa an die Anbetung im Louvre (vgl. die rückwärtige Reiterei) oder die Münchner Beweinung denken.

1) Graubraune Tinte, 174×280 mm. Die Erhaltung ist ungleichmäßig, verschiedene Knicke und Risse, stark (besonders links und oben) beschnitten. Die Augensterne sind z. T. später mit schwarzer Tinte einpunktiert. Wasserzeichen: Krone mit Stern.

Auch die schlagkräftige Kunst des frühen Breu — man vergleiche etwa die raufenden Landsknechte des Würzburger Bildes mit den Schergen auf Breu's Herzogenburger Passionsbildern — mag auf unsern Meister gewirkt haben. Ob er in Augsburg selbst ansässig war oder nur vorübergehend Augsburger Einflüsse empfangen hat, was mir plausibler erscheint, mag dahingestellt bleiben.

Daß eine historische Darstellung vorliegt, ist wahrscheinlich. Ich vermute auf Grund des Geländes (Wasserspiegel, bergiges Ufer) die Wiedergabe einer Episode aus dem „Schweizerkrieg", wofür mir eine gewisse Verwandtschaft der landschaftlichen Situation mit einer aus dem Dürerkreis stammenden durch Beischriften zu identifizierenden Federzeichnung (Berlin, Friedländer-Bock Nr. 3140) zu sprechen scheint.

II.

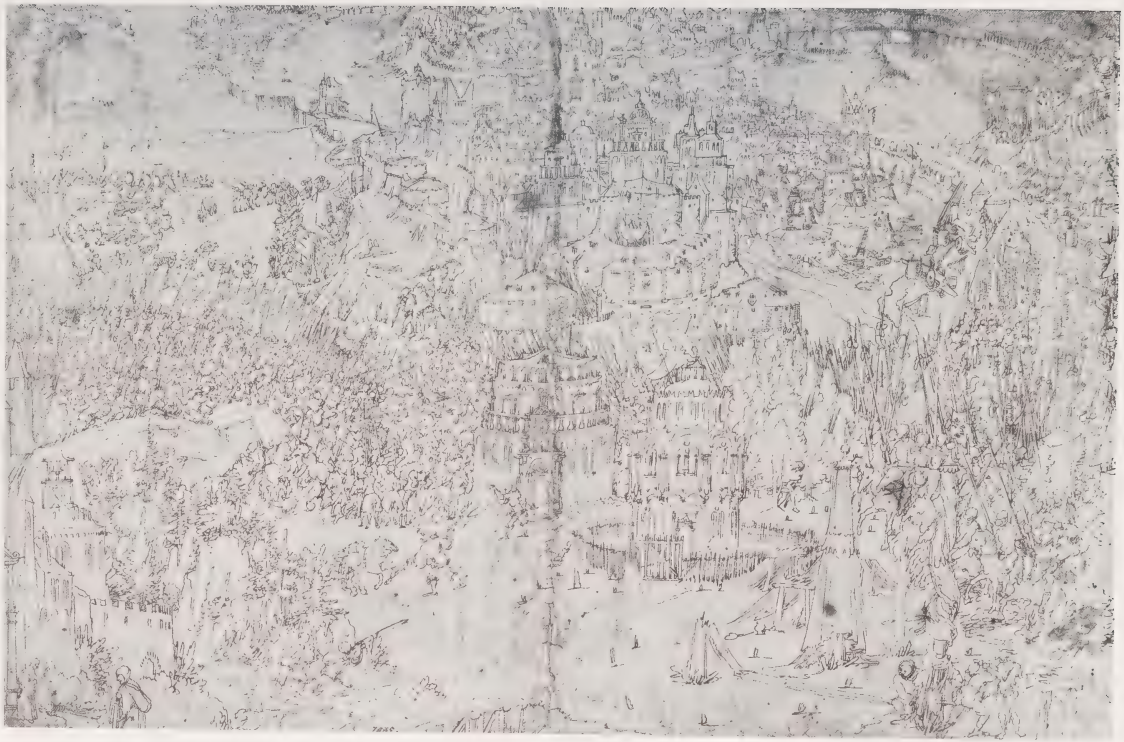
Bildet Altdorfers Alexanderschlacht den Höhepunkt der deutschen Schlachtenmalerei der Reformationszeit, so kann die im gleichen Jahre (1529) entstandene, in Deutschland so gut wie unbekannte „Schlacht von Pavia" des Ruprecht Heller (Abb. 139—142) als die schrulligste und merkwürdigste Fassung des großen Landsknechtskampfes gelten, die zudem vom historischen wie vom soldatischen Standpunkt besondere Beachtung verdient, worüber an anderer Stelle von berufener Seite gehandelt wird. Selten gehen topographischer und taktischer Blick mit künstlerischem Sinn so gut zusammen, wie auf diesem eigentümlichen Schlachtenstück, das keineswegs nur als geschichtliches Dokument oder als kulturhistorische Kuriosität zu werten ist. Zwischen den steil ansteigenden, rasch sich verkürzenden Mauern reckt sich der stachlichte, raupenähnliche „schwarze Haufe" empor; von zwei Seiten gepackt, krümmt er sich wie ein Wurm. Unten stürmen — über der kaiserlichen Reiterei und den weiß gewandeten spanischen Hackenschützen — die deutschen Knechte keilförmig

München, Alte Pinakothek

Abb. 151. Lucas Cranach d. Ä., Der Untergang Pharaos (Teilaufnahme)

München, Alte Pinakothek

Abb. 152. Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht (Teilaufnahme)



München, Graphische Sammlung

Feder: 28.4 × 42.4

Abb. 153. Wolf Huber, Die Schlacht bei Pavia

auf den Feind, dem die ausfallende Besatzung in den Rücken stößt. Neben den massig geballten Schlachthaufen, deren Spieße gleich Igelstacheln zusammen gerinnen, breiten sich drollig erzählte Einzelkämpfe und Episoden aus: hier die wechselvollen Scharmützel zwischen den Heerlagern, dort die hastende Flucht der Geschlagenen in den Tessin.

Als markanter Zug fällt zunächst die kurze, stämmige, gedrückte Proportionierung der breitkrätschig laufenden, oft ebenso breit wie hoch wirkenden Gestalten auf. Die Formgebung ist bestimmt und sorgfältig, mitunter von einer gewissen Sprödigkeit und zähen Schärfe. Spitz und sauber aufgesetzte Lichter schillern von Rüstzeug und Puffen. Schenkel, Köpfe, Pferdeleiber sind prall herausmodelliert.

Gemahnen Landschaft und Kolorit auch an donauländische Kunst, so kann Heller doch nicht schlechthin zur „Donauschule“ gerechnet werden. Am nächsten steht seine Kunstweise einigen kleinfigurigen Historien des älteren Cranach, wie dem „Kindermord in Dresden“ (um 1515) oder dem „Untergang Pharaos“ in München (1530) (Abb. 151). Was Typik und Proportionierung, sowie die krause, kribbelige, durcheinander quirlende Häufung kleinteiliger Formen belangt, scheint Heller unmittelbar von Cranach abhängig, dessen Holzschnittwerk (Turniere!) er gut gekannt haben dürfte. Daß sich Cranachsche und Hellersche Bilder ähnlich sahen, erweist die Tatsache, daß die in den alten Inventaren erwähnten Werke Hellers („Judicium Paris“, „Hirschengejagd“ usw.) nicht nur im Vorwurf Cranachschen Lieblingsthemen gleichen, sondern daselbst wiederholt mit Cranachschen Stücken verwechselt wurden. Die Behandlung der Landschaft dagegen, etwa das duftige Schneegebirge oder die perlende Punktuierung des Laubwerks, entfernt sich deutlich von Cranachschem Brauch und hat ihre Analogieen beim Altdorfer der zwanziger Jahre. Den gewaltigen Abstand und die grundverschiedene Veranlagung, die den bald klumpig häufenden, bald zeichnerisch isolierenden Heller von dem Alles zur Einheit verwebenden Altdorfer scheiden, mag eine Gegenüberstellung von Ausschnitten aus den Schlachtenbildern vor Augen führen (Abb. 140 ff. und 152).

Nicht ohne Reiz ist ein Vergleich der Hellerschen Tafel mit der Schlachtenzeichnung Wolf Hubers in München,[1] die ohne Zweifel — das beweisen der Schlachtverlauf und die allenthalben angebrachten Feldzeichen — ebenfalls das Ringen bei Pavia darstellt (Abb. 153). Nach den ungebärdigen Passionsszenen Hubers in München, St. Florian und Wien hätte man sich eine große Schlachtendarstellung seiner Hand wohl wilder und wuchtiger vorgestellt. Ruhig, gleichmäßig perlend, breitet sich das lichte, in sich kreisende, still und edel klingende Linienwerk über das ganze, räumlich wenig artikulierte Blatt. Die Heerhaufen stoßen nicht jäh zusammen, sondern strömen ineinander; die Heere scheinen wie ins Vegetabilische gewandelt. Phantastische Wunderbauten wachsen im Zentrum empor; vorn mischen sich idyllische Züge in das kriegerische Geschehen: links neben den sich vorpirschenden Plänklern zwei Mönche vor ihrem Klösterlein — rechts brechen Landsknechte gemächlich das Lager ab. Freilich bringt der Vergleich zwischen Gemälde und Zeichnung insofern ein falsches Bild, als Huber auf einer gemalten Tafel Raum, Land und Menschenmassen sicher ganz anders artikuliert hätte, wie etwa seine Kreuzesallegorie (Wien) erkennen läßt. Huber scheint bei seiner wenig wirklichkeitsnahen Zeichnung eine bestimmte Fassung der Schlacht von Pavia übernommen bezw. umstilisiert zu haben, denn gewisse Züge, wie der rechts im Stadtgraben anrückende Heereszug, kehren auch auf einer wohl niederländischen Redaktion des Kampfes (früher Sammlung Doetsch) wieder, die vielleicht ein Frühwerk Jan Vermeyens ist (Abb. 145).

1) Graphische Sammlung Nr. 34795; 284×424 mm.

Chatsworth, Duke of Devonshire

Feder und Pinsel: 28×42,9

Abb. 154. Ruprecht Heller, Schlachtenzeichnung

Im Gegensatz zu diesen umfassenderen Kampfdarstellungen beschränkt sich die interessante, im Besitz des englischen Königs befindliche „Schlacht von Pavia“ (Abb. 146), auf die mich Hans Stöcklein aufmerksam gemacht hat, im wesentlichen auf die Herausarbeitung einer Kampfszene, die durch das erbitterte Ringen um ein Banner dramatisch belebt wird. So weit man nach der Photographie urteilen kann, steht die Tafel dem jüngeren Breu (man vergl. dessen Schlachtenholzschnitte und die „Eroberung von Rhodus“ in Schleißheim) am nächsten.

III.

Wo Ruprecht Heller seine Werkstatt hatte, läßt sich vorerst nicht feststellen, da weder aus den stilistischen Abhängigkeiten, noch aus der Wahrscheinlichkeit seiner Tätigkeit für den kaiserlichen Hof bestimmte Schlüsse gezogen werden können. Dagegen lassen sich der „Schlacht von Pavia“ einige Werke angliedern, die die leicht kenntliche Hand Hellers zeigen. Zunächst die von C. Dodgson in der Vasari Society VII, Nr. 26 als „Altdorfer zugeschrieben“ veröffentlichte Zeichnung einer Schlacht in Chatsworth (Feder und Pinsel in schwarz, weiß gehöht auf braunem Grund; 250×249 mm), wohl die beste, künstlerisch geschlossenste Leistung Hellers (Abb. 154). Um aus den vielen Vergleichspunkten nur einen besonders drastischen zu betonen: der derb-drollige, breitspurig dahertappende Schritt der kurzen, rundköpfigen Landsknechte. Die Zeichnung ist größer gesehen und energischer zusammengefaßt als das Gemälde. Die Landschaft wird auf das Wirksamste mit dem Kampfgeschehen zusammengestimmt. Die an den Pfeilern der Holzbrücke sich brechenden Fluten des Flusses fügen sich dem großen, durchgehenden Gewoge der Schlachthaufen ein. Ein feiner, stimmungschaffender Zug, wie links rückwärts See und Gebirge ins Licht getaucht sind.

Nähert sich die Zeichnung mehr dem Charakter des Donaustils, so rückt Heller mit einer Darstellung der Kreuzigung (Abb. 155), die 1921 im Münchener Handel auftauchte (Holz; 89×73 cm), weiter vom bayerischen Kunstkreis ab. Die von Dürer, vornehmlich von dessen oft geplünderten Kreuzigungsholzschnitt B. 59 abhängige Komposition mag zunächst die Zuschreibung fraglich erscheinen lassen, aber die etwas spröde, mit spitzen Lichtern arbeitende Formgebung, das bunte, zuweilen kreidige Kolorit, die Art der raumlosen, unperspektivischen Architekturbehandlung, die Laubwerkstilisierung, die charakteristische, rustikale Typik — so findet sich der schnauzbärtige Typus des linken Schächers wiederholt auf dem Stockholmer Bild — sprechen vernehmlich genug für den Meister. Das konventionelle Gewand steht Heller schlecht; seine „Schlachten“ aber, die das Problem der Massen- und Kampf-Darstellung glücklicher als Breu und Burgkmair, als die Refinger, Schöpfer, Feselein lösen, behaupten innerhalb der gleichzeitigen Produktion einen ehrenvollen Platz.

IV.

Unter den bayerischen Malern, die Herzog Wilhelm IV. außer Altdorfer zur Mitarbeit an den Schlachten- und Historienzyklen heranzog, ist neben dem schwerfälligen, spießigen, emsig kläubelnden Feselein[1] und dem nüchternen, schwunglosen, ledern romanisierenden Refinger

1) Die Liste der Werke Feseleins kann um folgende Bilder vermehrt werden: Zwei Flügelteile eines Altars. Schloß Haidenburg bei Passau (Baron Aretin). (Für Überlassung von Photographien bin ich Joseph M. Ritz zu Dank verpflichtet.)
1. Die hl. Elisabeth vor ihrem Palast Almosen spendend. Holz 40×60.
Unten datiert 1520, also das früheste bekannte Bild des Meisters. Die Abhängigkeit von den Nördlinger Malern, von Schäufelein, mehr aber noch von Sebastian Daig, ist deutlich zu spüren.
Rückseite: Der hl. Rochus mit dem Engel. Ein Bischof mit Buch und kelchartigem Gefäß.
2. Der hl. Rochus in bergiger Landschaft unter einer Tanne sitzend, im Gespräch mit dem Engel. Holz 40×60.
Die Landschaft von feinem, poetischem Reiz. Wohl die glücklichste und stimmungsvollste Arbeit des Meisters, der Predella des Kreuzigungsbildes (von 1522) in der Ingolstädter Frauenkirche eng verwandt.
Rückseite: Der hl. Othmar, ein hl. Papst, die hl. Elisabeth.

1921 Münchner Kunsthandel

Holz. 89×75

Abb. 155. Ruprecht Heller, Kreuzigung Christi

Stockholm, Nationalmuseum

Holz: 157×120

Abb. 156. Abraham Schöpfer, Geschichte des Mucius Scävola

Bremen, Kunsthalle

Feder 578 - 526

Abb. 157. Abraham Schöpfer. Entwurf zur Scävolahistorie

als kraftvollere und beweglichere Gestalt der Münchener Abraham Schöpfer zu nennen, der wohl als der namhafteste Schüler und Jünger Wolf Hubers gelten darf. Von seiner Kunst wissen wir wenig, von seinem Leben fast nichts. Nur ein Bild seiner Hand ist bekannt, die Mucius-Scävola-Geschichte (Abb. 156 und 158) aus dem Wilhelminischen Zyklus im Stockholmer Museum, die 1632 von den Schweden nebst anderen Tafeln aus der Münchener Kunstkammer mitgenommen worden ist. Die Bezeichnung auf dem Stockholmer Bild: „Abraham Schöpfer Pict. Monacen. F MDXXXIII AS (verschlungen)" scheint die einzige Quelle zu sein, aus der die mageren biographischen Angaben, die sich über Abraham Schöpfer in der Literatur finden, gespeist sind. Merkwürdigerweise geben die Münchener Urkunden und Steuerlisten keine Auskunft, was möglicherweise durch die Tätigkeit Schöpfers für den Hof — Hofkünstler waren mitunter steuerfrei — erklärt werden könnte. Abraham wird bisweilen mit dem älteren Hans Schöpfer, der, wie der jüngere Hans Schöpfer, wiederholt in Münchener Urkunden genannt wird, zusammengeworfen. An Begabung ist Abraham den Hansen weit überlegen. Ob er der Stammvater der vielen Münchener Maler gleichen Namens (Hans I, Hans II, Hans III, Wilhelm, Anton), oder der Vater des 1537 erwähnten Regensburger Malers Abraham Schöpfer[1] oder mit diesem identisch ist, bleibe dahingestellt.

5. Schloß Lichtenstein, Die hl. Familie, Aufnahme Höfle (in dessen Katalog Nr. 36 „Fränkisch nach 1500"). Wohl Anfang der zwanziger Jahre. Zahm und befangen, der frühen Nürnberger Epiphanie (von 1522) nahestehend. Außerdem sah ich Anfang 1924 im Berliner Kunsthandel eine stark verputzte „Heimsuchung", die den Haidenburger Flügeln so verwandt ist, daß sie Feselein zugewiesen werden darf. Zu der Liste der Werke Feseleins im Baldass'schen Thieme-Becker-Aufsatz ist die schon länger als „Feselein" erkannte, in robuster „Wolf Huber"-Manier gemalte Anbetung der Hirten (Fragment) in Maihingen nachzutragen, die nach einer Vermutung Braune's (Kat. der Gem.-Slg. des Germ. Mus. Nürnberg Nr. 327) ursprünglich das Gegenstück zu der 1531 datierten, späten Nürnberger Epiphanie Feseleins gebildet haben könnte.

1) Vgl. Wiener Jahrbuch VII (1888) Reg.-Nr. 4944. Auf diese Urkunde hat mich Otto Hartig aufmerksam gemacht.

Die künstlerische Persönlichkeit Abraham Schöpfers gewinnt durch einige neue Feststellungen kräftigeres Relief. In der Kunsthalle zu Bremen liegt — als „Feselein"[1] — Schöpfers eigenhändiger Entwurf (Abb. 157 und 159) zur Stockholmer Tafel. Der organische Zusammenhang von vorbereitendem Entwurf und ausgeführtem Bild liegt so klar, daß sich ein eingehender Beweis erübrigt. Die Möglichkeit einer Nachzeichnung wird durch die Art des Verhältnisses von Zeichnung und Bild, durch mannigfache Unterschiede und Veränderungen, die einen reizvollen und lehrreichen Einblick in den Werdegang der Bildgestaltung gewähren, ausgeschlossen. Das erheblich große Blatt bringt die untere Hälfte der Komposition; Stadtbild und Hintergrundlandschaft sind vielleicht später abgetrennt worden, da die Zeichnung oben hart und unvermittelt abbricht. Die Anlage der Hauptgruppen im Vordergrund wird im wesentlichen bei der Ausführung beibehalten, während die Szenen im Mittelgrund größere Veränderungen erfahren. Aus dem flimmernden, unübersichtlich ineinander verflochtenen Formengewirr der Zeichnung kristallisiert sich durch Kontraktionen, Vereinfachungen und straffere Gliederung das Bild. Freilich fehlt auch dem ausgeführten Bild eine großzügige Organisation, — der Maler ist mit der künstlerisch schwer zu bewältigenden Auftragsgebung nicht recht fertig geworden —, immerhin löst Schöpfer den Vorgang klarer heraus als Refinger und Feselein: der Held ist durch zentrale Stellung und Isolierung betont, bewegte Vordergrundsfiguren beleben die dichtgedrängte Soldatenmasse und die doppelte Reihe der Reiter wirkt als gliedernder und schließender Akzent. Nicht in der figuralen Komposition — da werden die Abhängigkeit von Wolf Huber und die Vorliebe für manieristische Rezepte besonders fühlbar —, als vielmehr in der

1) Eine Zuweisung, die zwar in die rechte Gegend zeigt, aber durch den Vergleich mit den Zeichnungen Feseleins in Dresden, Erlangen und Wien unhaltbar wird. Den Hinweis auf das wichtige Blatt verdanke ich Thomas Muchall-Viebrook.

freien, stark und eigenartig empfundenen Landschaftsdarstellung und in der eigene Wege gehenden, gedämpften Farbigkeit offenbart sich die besondere Note des Meisters. Hier liegen Werte persönlicher Art, die noch kaum geschätzt sind.

Die Zeichnung, auf der die manieristischen Züge der Schöpferschen Kunst noch stärker sprechen, ist zwar künstlerisch nicht sonderlich erfreulich aber kunsthistorisch und stilgeschichtlich nicht ohne Bedeutung. Strichführung und Lavierung sind beweglich, gewandt, vergleichsweise locker und flüssig; — formelhafte Bildungen, artistische Floskeln drängen sich vor. Neben der weitgehenden Abhängigkeit von Wolf Hubers Kunstweise — insbesondere fallen die nach dem Huber'schen Schema gebildeten viereckigen, starkknochigen, stumpfnasigen, mit Vorliebe leicht geneigten Köpfe auf — finden sich Züge, die auffallend an niederländische Zeichner der Zeit, etwa an Jan Swart, gemahnen. So ist es nicht verwunderlich, daß zwei Scheibenrisse, die ein Vergleich mit der Bremer Zeichnung als Werke Abraham Schöpfers erweist, von ersten Kennern für niederländische Arbeiten angesprochen wurden. Es handelt sich um die beiden Rundzeichnungen mit Passionszenen im Britischen Museum, die Campbell Dodgson unter Zustimmung von Max J. Friedländer und Baldass im Burlington Magazine XXXVIII. (1921) S. 25 f. als Arbeiten des Aert Claesz veröffentlicht hat. Die Gründe für die Autorschaft des Aert Claesz (Verwandtschaft mit der Charakteristik, die Mander von dem Künstler gibt — gesicherte Arbeiten des Meisters sind nicht nachgewiesen; ferner eine, nach Dodgson anscheinend dem 18. Jahrhundert entstammende Bezeichnung auf der Rückseite) lassen sich als nur mittelbare und unsichere Zeugnisse angesichts der nahen stilistischen Zusammenhänge, die das Bremer Blatt mit den Londoner Zeichnungen verbinden, kaum aufrecht erhalten. Auch das Papier — wie Dodgson feststellte, weist das Wasserzeichen auf Nürnberg — spricht eher für ein oberdeutsches Erzeugnis. Mag die thematische Verschiedenheit zunächst das Gemeinsame nicht so klar hervortreten lassen, der eingehende Vergleich deckt Übereinstimmungen auf, die den Ursprung aus der gleichen Hand sicher stellen. Es fällt nicht schwer, aus der Soldatenschar der Scävolahistorie echtbürtige Brüder der Schergen auf den Passionszenen herauszufinden — Gestalten, zu denen Wolf Huber Pate gestanden hat, wie auch die Züge Christi auf den Londoner Blättern deutlich von dem rustikalen Erlösertypus des Passauers abgeleitet sind. Daß die Passionszenen freier, beweglicher, gelöster wirken, daß sich der Einfluß niederländischer Kunstübung hier stärker und unvermittelter kundtut, mag seinen Grund mit in der vermutlich späteren Entstehungszeit der Rundzeichnungen haben.

Wie malte Abraham Schöpfer, bevor ihn die weltläufige Manier der romanisierenden Niederländer aus der ursprünglichen Bahn geworfen hat? Ich glaube seine Hand, die Art seiner Bewegungsdarstellung, den Tonfall seiner Erzählung, seine eigentümliche, gedämpfte Farbigkeit auf der wundersamen „ufferstend Christi in die nacht sampt drei liechter“ in der Basler Kunstsammlung (Abb. 160) wieder zu finden, die im Amerbachschen Inventar von 1583 irrtümlicher- aber kennzeichnender Weise als des „Mathis von Aschenburg arbeit“, heute gewöhnlich Altdorfer oder Altdorfer-Schule bezeichnet wird. Altdorfer scheidet aus. Die farbenfreudigen, bunt leuchtenden Werke Altdorfers von 1526 (Susanna im Bade) und 1529 (Alexanderschlacht) machen eine Einreihung der 1527 datierten, aus einer Skala von zart gebrochenen, bräunlich schimmernden Helldunkeltönen gewobenen „Auferstehung“ unmöglich. Der Gedanke an einen obskuren Schüler oder Nachtreter Altdorfers verbieten der Wert und der innere Reichtum der Erfindung, wenn schon der Meister — und es ist

Stockholm. Nationalmuseum

Abb. 158. Abraham Schöpfer, Scävolahistorie (Teilaufnahme)

Bremen. Kunsthalle

Abb. 159. Abraham Schöpfer, Entwurf zur Scävolahistorie (Teilaufnahme)

Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Pergament auf Holz: 35×24

Abb. 160. Abraham Schöpfer, Auferstehung Christi

ein Meister im eigensten Wortsinn — Altdorfers Kunst, allerdings auf freie und eigenartige Weise, in sich aufgenommen und genutzt hat. Im Mittelgrund der großen Stockholmer Haupt- und Staatsaktion, — am Flußufer, wo die Katapulten spielen, — finden sich Soldatentypen, die in Zeichnung und Kolorit den Wächtern am Grabe gleichen. Oder man vergleiche die Geste des Erstaunens (den wie schützend vor die Augen gehobenen Arm) bei dem mittleren Wächter (Abb. 160) und dem Soldaten (Abb. 158), der hinter dem das Volk zurückdrängenden Ordnungsmann aus der Masse auftaucht, schließlich die charakteristische Art, wie auf der Bremer Zeichnung und dem Basler Täfelchen ganz links am Rand der Baumstamm eingefügt ist, um nur ein paar auffallende Züge der Verwandtschaft zu nennen.

Das Wenige, was mit einigem Grund dem Abraham Schöpfer gegeben werden kann, ist gewiß nicht immer von hohem künstlerischem Rang, aber in einer Zeit des beginnenden Abstiegs und der mählichen Entwurzelung des deutschen Kunstgeistes heben sich seine immer interessanten und anregenden Arbeiten wohltuend aus der Masse der kalten Klassizisten und der marklosen Modemaler. Es ist zu vermuten, daß sich unter den Zeichnungen, die Wolf Huber und seiner Schule gegeben werden, wie auch unter den Blättern die unter „Jan Swart“ gehen, noch das eine oder das andere Blatt als Arbeit Abraham Schöpfers herausstellen wird.

AUGUST L. MAYER / EIN UNBEKANNTES BILDNIS HANS HOLBEINS DES JÜNGEREN

In den letzten Monaten des Jahres 1923 tauchte in Paris ein männliches Brustbild auf, das aus polnischem Besitz stammte und von seinem Eigentümer als Arbeit des jüngeren Holbein angesehen wurde. Kein Pariser Experte oder Händler wollte aber das Bild als Holbein bestätigen oder gar kaufen. Schließlich fand sich ein Mann, der auf gut Glück das Gemälde erwarb. Es war nicht nur mit einer dicken, trüben Firnisschicht überzogen, sondern auch die Inschrift schien nicht ganz einwandfrei, der Grund war schwärzlich. Bei der Reinigung, der ich beiwohnte, lösten sich die Übermalungen mühelos: es erschien statt der gelblichen Inschrift die schwarze Holbeinschrift, es verschwand die Pseudosignatur HB am Ende der späteren Signatur und der für Holbein so charakteristische blaue Hintergrund kam zum Vorschein. Kleine Beschädigungen am linken Auge des Porträtierten und am Bart traten zutage, ebenso leichte Abschürfungen der Farbe an den Händen. Im großen und ganzen jedoch erwies sich das Werk als gut erhalten.

Die Technik, die Qualität der Malerei, die Kraft des Ausdrucks, die eigentümliche Größe, Kühle und Eindringlichkeit der Gestaltung und Menschenschilderung ließen keinen Zweifel mehr zu, daß es sich hier um eine eigenhändige Arbeit von Hans Holbein dem Jüngeren handelt. Der berufenste Kenner der Materie, Paul Ganz, hat inzwischen das Bild gleichfalls geprüft und nicht gezögert, das Bild als Werk des jüngeren Holbein anzusprechen.

Auf Eichenholz gemalt, 0,495 m hoch und 0,395 m breit, weist das Porträt die Inschrift ANNO 1538 AETATIS SUAE 33 auf. Auch wenn es nicht datiert wäre, würde man es ohne weiteres in die spätere englische Zeit des Meisters setzen. Das Wappen, den der Siegelring des Mannes aufzeigt, ist noch nicht identifiziert. Es ist aber so gut wie sicher, daß der hier Porträtierte ein Mitglied der deutschen Hansa in London war; die Herkunft des Bildes läßt zunächst den Schluß zu, daß der Dargestellte aus einer der ostdeutschen Hansastädte stammte.

Paris, Privatbesitz

Eichenholz: 49,5 × 31,5

Abb. 161. Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes

Abb. 162. Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes (Teilaufnahme)

OTTO HARTIG / LUDWIG X., DER ERBAUER DER LANDSHUTER RESIDENZ, IN MANTUA

Die Residenz in Landshut, der italienische Renaissancepalast inmitten gotischer Giebel, drängt sich so unvermittelt in die ruhige Entwickelung der höfischen und bürgerlichen Architektur Altbayerns, daß man sich immer wieder die Frage vorlegt, woher ihrem Schöpfer die Anregung zu dieser überraschenden und staunenswerten Leistung kam. Es handelte sich nicht nur um die Einführung eines fremden Stils, sondern was Ludwig nachzuformen und zu übertragen suchte, war das Neueste und Modernste auch im Lande des Vorbilds, die eben erst erstandenen, ja zum Teil noch im Werden begriffenen Bauten des Giulio Romano in Mantua. Im Jahre 1535 war, nach zehnjähriger Bauzeit, der Palazzo del Te vollendet, in den nächsten Jahren noch arbeitete Giulio an der Umgestaltung des Palazzo Ducale, und schon finden sich, wie uns Bassermann-Jordan Saal für Saal und Zimmer für Zimmer nachwies,[1] die Räume in dem fast gleichzeitig begonnenen Hause in Landshut wiederholt. Die Frage drängt sich in verstärktem Maße auf, wenn wir in der neuesten Veröffentlichung zur Geschichte des Baues lesen, daß Ludwig ursprünglich keineswegs eine Residenz, sondern nur ein „Zollhaus", allerdings einen „ansehnlichen und trefflichen pau" plante, daß er aber nach Verlauf einiger Monate plötzlich die Bestimmung des Hauses und die ganze Bauweise änderte, neben den deutschen Bauleiter einen welschen setzte und diesen mit den ihm gewohnten Arbeitskräften aus dem Süden umgab. Aus den von A. Mitterwieser[2] wieder aufgefundenen und in ihrer Bedeutung erkannten Rechnungen über das angebliche „Zollhaus", denen wohl schon Meidingers bisher maßgebende Notizen entnommen sind, läßt sich der Zeitpunkt des Umschwungs fast auf den Tag bestimmen. Nachdem von Mai bis Jahresende 1536 an dem sogenannten deutschen Teile gearbeitet worden war, erscheint im Januar Meister Sigmund mit seinem Gesellen Antoni „beide Walhen von Mantua" gefolgt von einem Meister Bernhard, der nochmals kurz in die Heimat zurückkehrt, um ein Dutzend welsche Maurer anzuwerben, mit denen er auf Christi Himmelfahrt zum erstenmale entlohnt wird. Nur die Maler sind deutscher Herkunft. Die Annahme Bassermanns, daß neben Bocksberger d. Ae., Ludwig Refinger und Hermann Posthumus noch fünf italienische Künstler tätig waren, wird durch die Rechnungen nicht bestätigt. Mitterwieser macht außerdem einen Landshuter Maler Paulus und zwei Münchener, Christof und Michel namhaft. Christof (Sesselschreiber?) wird auch in den Münchener Steuerbüchern, z. B. 1527, ohne Zunamen aufgeführt; der andere ist Michael Ölgast, dessen gleichnamiger Sohn später Stadtmaler war.

Ich möchte nun, gleich an die Künstlerfrage anknüpfend, zunächst auf ein sehr interessantes Schreiben Ludwigs vom 11. September 1534 aufmerksam machen, das, obwohl bereits veröffentlicht,[3] soweit ich sehe, noch nicht herangezogen wurde. Es ist an Federigo II. von Mantua gerichtet und empfiehlt den Überbringer, Ludwigs Maler, mit den Worten: „Et perchè il prefato mio servitore è molto desideroso di vedere et im-

1) E. Bassermann-Jordan, die dekorative Malerei der Renaissance, München 1900.

2) A. Mitterwieser, Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536–43). Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1922, S. 122 ff.

3) Jahrb. der Sammlung d. Allerh. Kaiserh. 16 (1895) Urkunde Nr. 13995.

parare el modo del depenzere italiano, havendo specialmente inteso vostra illustrissima signoria havere un depentore di rara et eximia excellentia, pertanto mi ha supplicato ad volerlogli recomandare. Per il che la priego charamente si volgi dignare dare commissione a esso suo depentore, di voler havere recommandato el preditto mio depentore in monstrarli et insegnarli in qualche parte la maniera e disciplina della depentura italiana et in questo mi farà cosa gratissima . . ." Der Ruhm Giulios war also auch nach Landshut gedrungen und „die italienische Art der Malerei" von dem Meister selbst zu erlernen der sehnsüchtige Wunsch des herzoglichen Hofmalers. Wir wissen nicht bestimmt, wer der Nachfolger des im November 1533 verstorbenen Hans Wertinger[1] war, da die Kammerrechnungen von 1531—39 fehlen. Der früher neben ihm beschäftigte Christof Dreml erscheint in der Rechnung von 1540 nicht mehr, dafür der oben erwähnte Paulus. Da er 1539 an der deutschen Fassade ein Fresko, Laokoon (ob von Giulios gleichzeitig entstandenem Gemälde im Palazzo Ducale beeinflußt?) und andere Heroengestalten darstellend, ausführt — es ist leider verschwunden und nach dem Stiche von Wening (Landshut) nicht genügend zu beurteilen — wofür er die hohe Summe von 70 fl. erhielt, ist es nicht ausgeschlossen, daß wir in ihm den lernbegierigen und „in der neuen Art" geschulten Meister vor uns haben, dessen Malereien den Eindruck erwecken, „als ob er eine Blütenlese aus einem italienischen Skizzenbuche gäbe".[2]

Noch wäre an Riezlers[3] wertvolle Notiz zu erinnern, daß Ludwig im Jahre 1537 Barthel Beham „von Haus aus", d. h. ohne daß er seinen Wohnsitz in München aufzugeben brauchte, in seine Dienste nimmt. Die Bestallung erfolgte am 10. Mai und zwar mit dem Jahresgehalte von 27 fl. und 1 Schaff Korn. Er soll, heißt es, „wann ich in erforder, mir gewertig sein".[4] Die von Wilhelm und Ludwig bestellte Bildnisreihe war damals abgeschlossen, welche Aufgabe mag Beham in Landshut gerade in der Zeit des Residenzbaues zugefallen sein? Oder war er der von Ludwig empfohlene Maler, und wäre das Empfehlungsschreiben eine Bestätigung der Tradition, daß ihn Herzog Wilhelm in Bayern auf seine Kosten nach Italien sandte, wo er 1540 verstorben sein soll? Wir müßten dann annehmen, was allerdings mehr als einmal der Fall war, daß Ludwig an Stelle Wilhelms trat, der ja auch als Mitbauherr der Residenz zu gelten hat, und das Ersuchen an Gonzaga stellt, und daß Beham entweder nur ganz kurze Zeit während der Erledigung der Bildnisse oder erst nach derselben von der jedenfalls erteilten Erlaubnis Gebrauch machte. Soviel steht fest, daß für eine einheimische Kraft, war es nun Beham oder der genannte Paulus, die Gelegenheit gesucht wurde und gegeben war, sich die erwünschte Fertigkeit in der neuen Technik anzueignen und daß die Mitwirkung italienischer Künstler nicht mehr unbedingt notwendig erscheint.

Man könnte sich nun den weiteren Gang der Dinge so vorstellen, daß der Hofmaler Ende 1536 zurückkehrte und durch eindringliche Schilderung des Geschauten, unterstützt von Plänen und Zeichnungen, Ludwig zu bestimmen verstand, sein Programm umzustoßen, statt des Zweckbaues eine Residenz zu errichten, den „neuen Stil" zu wählen und die Schöpfungen Giulios zum Muster zu nehmen. Es ist in der Tat dieser Zeitpunkt, in dem Ludwig die Eindrücke empfing, die den Umschwung bedingten. Aber nicht durch fremde Vermittlung, sondern durch eigene Anschauung. Ludwig war selbst in Mantua und zwar zu Ostern 1536. Durch diese Feststellung ist das Rätsel von Landshut gelöst.

1) H. Buchheit, Landshuter Tafelgemälde, Diss. 1907, S. 73.

2) Bassermann S. 31.

3) Riezler, Gesch. Bayerns, Bd. 6 (1903) S. 476

4) Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen Nr. 337.

Ludwigs am 18. April eigenhändig niedergeschriebener, für seinen Bruder Wilhelm bestimmter Bericht befindet sich unter dessen Korrespondenzen im Münchener Geh. Staatsarchiv. Dabei liegt ein zweiter, ergänzender Bericht, den Ludwigs Begleiter Schad v. Mittelbach schon tags vorher im Auftrage des Herzogs abfaßte. Er bedient sich in der Hauptsache beinahe derselben Worte, so daß ich dem unten folgenden Schreiben Ludwigs die Stellen aus Schads Bericht nur erläuternd und bestätigend beizufügen habe.

Zwischen dem bayerischen und dem mantuanischen Hofe bestanden verwandtschaftliche Beziehungen. Ludwigs Tante Margareta, die Tochter Albrechts III., war mit Federigo I. († 1484), dem Erbauer des noch zu nennenden Lustschlosses Marmirolo vermählt gewesen.[1] Darum bezeichnet Ludwig Federigo II., der sich seit 1530 Herzog nennen durfte, als seinen Vetter, wie er sich auch in dem vorhin erwähnten Empfehlungsschreiben nennt: Vester bonus frater Ludovicus. Der Verkehr lebte von neuem auf, als sich 1561 Guglielmo Gonzaga mit Leonora, der Schwester der Gemahlin Albrechts V., vermählte. 1565 treffen wir dort den jungen bayerischen Prinzen Ferdinand, dessen Reisebegleiter J. J. Fugger uns ebenfalls eine Beschreibung Mantuas hinterließ und darin schon Vergleiche mit Landshut zieht.[2] 1569 nimmt man in München wiederum die Pläne der Mantuaner Bauten zur Hand, als es sich darum handelte, die Münchener Bibliothek würdig auszugestalten.[3] In der Korrespondenz zwischen dem Mantuaner Jakob Strada und Albrecht V. findet sich, von des ersteren Hand, auch die älteste Beschreibung des Palazzo del Te, die St. Davari veröffentlichte.[4]

Es war Karsamstag 1536, als Ludwig und Schad über Trient und Rovereit[5] kommend, auf Mantua zuritten. In Marmirolo, dem nördlich von Mantua gelegenen, heute völlig verschwundenen Kastell, das Giulio Romano ebenfalls ausgeschmückt haben soll, kam ihnen Federigo II. entgegen. Sein Bruder Ercole, seit 1527 Kardinal, war nicht anwesend. Dagegen sah Ludwig noch des Herzogs Mutter, Isabella d'Este, „die schönste und reichstbegabte unter allen Fürstinnen der italienischen Renaissance“ († 1539),[6] und seine Gemahlin Margherita, die Montferrato und damit große Reichtümer an Gonzaga gebracht hatten. In Marmirolo, in der Kathedrale S. Pietro, in der Kapelle des hl. Longinus bei St. Andrea, in der Reggia und endlich in dem unweit der Stadt vor der Porta Ceresa gelegenen Palazzo del Te, „für dessen Betrachtung man sich hundert Augen wünschen möchte“[7] — überall trat ihnen die gewaltige Kunst Romanos entgegen und konnte ihren Eindruck auf die staunenden Besucher kaum verfehlen. Daneben gab es Reiherbeizen und Wasserfahrten auf den mantuanischen Seen und fachmännisches Ergötzen an edlen Rossen — in der Sala dei Cavalli war ja dem weltberühmten Gestüt der Herzöge ein Denkmal gesetzt — so daß wir die Berichterstatter begreifen, wenn sie, des Schilderns und Beschreibens so ganz unkundig, nur den Wunsch haben, Wilhelm möchte doch alles selbst miterlebt und gesehen haben. Nach den weiter beiliegenden Briefen, die jedoch nur politische und Kriegsnachrichten enthalten, treffen wir Ludwig

1) Auch Ottheinrich von der Pfalz stand in lebhaftestem Austausch mit Mantua. Vgl. H. Rott, Zu den Kunstbestrebungen Ott Heinrichs, Mitt. zur Geschichte des Heidelb. Schlosses, Bd. 6 (1912) S. 193 ff. Die ebenda S. 224 erwähnten duci di Bavera sind wohl Wilhelm IV. und Ludwig X.

2) M. v. Freyberg, Sammlung histor. Schriften 1834, S. 302 und 304.

3) O. Hartig, Die Gründung der Münchener Hofbibliothek, M. 1917, S. 52.

4) St. Davari, Descrizione dello storico palazzo del Te di Mantova. M. 1905.

5) Sie besichtigten auch an beiden Orten die Schlösser. Von Trient schreibt Schad: „Ist ain schön und vast lustig hauß, mit stainwerck, holtzwerck, auch malwerck, hat auch ain fast seer schönen woll zugerichten prunnen und ander garten, doch nit sonderlich groß.“

6) Selwyn Brinton, Mantua, Leipzig 1907.

7) Ebenda.

am 24. April in Bologna und im Juli in Piemont. Er zog nämlich dem Heere Karls V. nach, der im Juli den Krieg gegen Frankreich eröffnete, aber schon Mitte September wieder den Rückzug antrat.[1] Bald darauf wird er nachhause gelangt sein und wir können nur die Schnelligkeit und Tatkraft bewundern, mit der er den offenbar spontan gefaßten Entschluß, in dem er vielleicht von seinem kunstsinnigen Bruder bestärkt wurde, in die Tat umsetzte.

Ludwig X. an Wilhelm IV.
(Orig., München, Geh. Staatsarchiv, K. schw. 8/1a.)

Mantua, d. 18. April 1536.

Hochgeporner Fürst, fraintlicher hertzlieber brueder! Ich bin an sambstag vergangen von Pern aus zu unserm vetter, dem hertzogen allhie in sein schlos und raigrhaus zum fruemal ankumben und haist das schloß zu Marneoll [!][2] In die Gerten ist ain ain [!] deuze meil von hie. Allda das fruemal genumben, und nach mittag hat er mich gefuert und sin raiger aus ainer parcken fürlassen, die warlich hoch gestigen; 2 gefangen, einer hingestigen. Darnach mit mir hieher geriten und hat mich in ain schon pallast gelegt, ist seins brueders, so ain Cardenal und jetz nit hie und [!] Rom. Bin ich mit aller notdarffen versechen gewessen und als nachten [gestern] haben wir das ambt geret [gehört?] mit grosser zerremanien.[3] Darnach ist unser vetter in sein pallast oder schlos griten, ich in main behausung und das [!] für mich selbs gessen und zu 2 ur nach mittag nach unser ur haben wir die vesper gehort und nach der vesper hatt er mich hinaus für die statt gefürt und mich seins gestuett aus [!] thaill, so er nachet bei der statt hat, sechen lassen, sambt ain stall mit beschellen, die schen sind. Darnach haben wir daussen das nachmal gessen in dem neuen pallast, so er paud, der geleichen glaub ich, daß kain sollicher gesehen worden an köstlichen gemachen und gepei, auch gemäll, darvan vil zu schreiben und zu sagen wär.[4] Ich hab dir von Thrient aus bei Lienhart Zeller geschriben und entboten, des bischoff von Thrient behausung halb, ist warlich dem nit zu geleichen. Das ist weid dariber; van allen dingen, so mir [!] uns her [bisher] hann helffn [!] solst du gueten bericht von mir empfachen. Heint montag hab ich hie im thom mes gehortt für mich selbs und das pluett, so Langwinus von unserm hern mit dem sper gestochen haben soll, geschechen [!], das man in grossen ern helt. Langwinus ligt alhie begraben und ist hie enthaubt worden, wie man mirs anzaigt hatt. Darnach bin ich für mich selbs in sein stall gangen und sein Roß alle beschaud, die warlich vil sind, ain hundert und etliche, schen und auf schenist.[5] Darnach hab ich für mich selbs das fruemal genumben in meiner behausung. Nach mittag bin ich zu der alten frauen, seiner mueter gangen und si angesprochen. Von dan zu seiner gemachel[6] und auch ir mueter, so jetz alher zu ir dochter der kriegsleuf halb geflochen und sy auch angesprochen. Von dan hett mich mein vetter zum nachtmal wider für die stat hinaus in ein schen palast, so seiner mueter ist, gefürt, der auch schen paud und gar ein schen garten hatt. Ich zeuche morgen erchtag von hie gen Ferrár etc., so vil das hie mir er bewisen. [Es folgen noch einige unwichtige Bemerkungen über die gewechselten Briefe u. ä.]

Datum Mantua, erchtag in den Osterfeirtagen, zu mittag anno 36.

Dein brueder Lutz."

1) S. Riezler Bd. 4 S. 288.

2) Marmirolo. „Ist auch ein schön hauß, hat vast ein lustigen gartten, und vil schöne köstliche gemach" (Schad.)

3) Hat des Cardinals [Musik-] capell gedient, ist aber meins bedunkens nit sonderlich köstlich". (Schad.)

4) Ist das schönest hauß, so ich noch gesehen, und meins bedunckens ein guet tail dem lust nach von Trient, ... acht an allen Zweifel, sie wurden E. Gn. auch gefalln habn." (Schad.)

5) „Acht nit, das ein herr hupschern klain Roß beieinand hab." (Schad.)

6) „Ist ein zimlich schöne Fürstin. Sind etwa 26 Frauen und Jungkfrauen im Frauenzimer, einstails vast schön". (Schad.)

HEINRICH FEURSTEIN / EINE BISHER UNBEKANNTE SAMMLUNG HIRSCHER AUS DEM JAHRE 1821

Am 8. Oktober 1816 besuchte Hirscher[1] als junger Lyzealprofessor von Ellwangen die damals noch ungeteilte Sammlung des Fürsten zu Öttingen-Wallerstein und schrieb sich als Dr. Johann Baptist Hirscher, Professor in Ellwangen, in das Fremdenbuch ein. Der junge Fürst Ludwig war ein passionierter Kunstfreund, der in idealer Anlehnung an die Bestrebungen der Gebrüder Boisserée und mit dem von dem Fürsten Kraft Ernst überkommenen Bestande in Bälde 226 altdeutsche und 246 neuere Bilder, daneben 90 000 Stiche und 700 Gemmen zusammenbrachte.[2] Die an bedeutenden Stücken so reiche Galerie, die das Entzücken aller Kunstfreunde hervorrief und selbst Göthe zu Worten hoher Anerkennung hinriß,[3] hinterließ in dem jungen Idealisten, der durch die Schriften der romantischen Schule für den vollen Genuß der Stunde gerüstet war, einen jener mächtigen Eindrücke, die oft für das ganze Leben entscheidend werden.[4] Ein in der Fürstlichen Bibliothek zu Maihingen verwahrter bisher unbekannt gebliebener Brief Hirschers an den Fürstlichen Konsulenten Kohler[5] vom 10. Februar 1821 läßt deutlich erkennen, daß damals die Geburtsstunde seiner starken, triebhaften, nie wieder erstorbenen Neigung zur Kunst der Vorzeit schlug, und daß Hirscher in raschem Zugreifen in den drei Jahren von 1817–20 einen Eigenbestand von 50 Gemälden zusammenbrachte, die er im letztgenannten Jahre dem Fürsten zu Öttingen-Wallerstein von Tübingen aus zum Kaufe anbot. Der Brief hat diesen Wortlaut:

„Hochwohlgeborener, verehrtester Herr Consulent!

Ich habe seit drei Jahren alle Ferien zu kleineren oder größeren Reisen in der Absicht verwendet, auf denselben altdeutsche Bilder aufzufinden, und käuflich an mich zu bringen. Auf diese Weise habe ich nach und nach mit viel Mühe und Geld ohngefähr 50 Stücke, deren Verzeichnis beiliegt, erworben. — Meine Neigung für die Malerkunst dieser Zeit war so groß, daß ich nicht ahnden konnte, daß ich durch die Anhäufung solcher Bilder endlich eine Last verursache, die mir bei der ersten Veränderung meiner Verhältnisse sehr augenfällig werden müsse. Was ich nicht ahndete, traf ein. Ich war genötigt, meine Wohnung zu verändern; und damit auch meine Gemälde zu translocieren. In der neuen Wohnung fand sich nicht Raum; ich mußte also ein Lokal an einem dritten Orte ausfindig machen. Und nun weiß ich gar nicht, wie lang ich sie auf dem gegenw. Platze werde lassen können, da ein Bauwesen bevorsteht. — So unangenehm dies nun auch ist, so würde ich es doch wenig achten. Aber ich gedenke nicht ewig — d. h. nicht gar zu lange hier zu bleiben. Und nun, wenn ich an einen Zug — etwa ins Ausland[6] denke, so fühle ich (für diesen Fall nemlich) die ganze Last meiner Acquisition. Ich habe mich daher nach langem Kampfe entschlossen, meine Gemäldesammlung zu veräußern.

1) Johann Baptist von Hirscher ist 1788 als Sohn eines Kleinbauern in Bodnegg bei Ravensburg geboren. Studiert 1807-09 an der Universität Freiburg. Wird 1810 Priester, 1812 Repetent am Priesterseminar in Ellwangen, 1816 Lyzealprofessor ebenda, 1817 in Rottweil a. N., im Herbst desselben Jahres Ordinarius für Moral und Pastoral an der Universität Tübingen, 1837 in Freiburg i. Br., 1839 Domkapitular, 1843 Geheimer Rat, 1850 Domdekan und Mitglied der ersten Kammer, resigniert 1863 und stirbt 4. September 1865 in Freiburg.

2) Grupp, Fürst Ludwig von Öttingen-Wallerstein als Museumsgründer. Jahrbuch des histor. Vereins für Nördlingen und Umgebung VI 1917 S. 73 ff.

3) In der Zeitschrift Kunst und Altertum am Rhein und Main. Stuttgart, Cotta 1817 S. 58. Die Stelle bei Grupp a. a. O. S. 104.

4) Die Sammlung war kurz zuvor am 1. Mai 1816 eröffnet worden und befand sich im sog. Galeriebau des Schlosses Wallerstein. Ihr kümmerlicher Rest ist heute in der Fürstl. Bibliothek zu Maihingen bei Nördlingen untergebracht.

5) Geb. 1778 zu Neresheim, 1804 Assessor mit dem Titel Justizrat zu Wallerstein, 1812 Domanialkanzleirat und als Konsulent bald die rechte Hand des Fürsten, 1819 Geheimer Hofrat, Leiter der F. Sammlungen bis 1832. Grupp a. a. O. S. 74.

6) Gemeint ist vielleicht Freiburg in Baden, wo im selben Jahre der Dogmatiker Schnappinger zurücktrat. Siehe Lauer, Geschichte der kath. Kirche in Baden. S. 126.

Wallerstein hat zuerst die Liebe für die Kunst dieser Zeit in mir angeregt. Ich habe dort in der schönen Sammlung reichen Genuß gehabt. Und da jene Sammlung meist aus oberdeutschen Bildern besteht, wie die meinige, so würde es mich freuen, jene vervollständigt, und diese an einem Orte aufgenommen zu sehen, wo sie mit eben so viel Liebe gepflegt würde, als ich sie zusammengebracht habe.

Ich habe von meinem Vorhaben noch keinem Menschen etwas entdeckt. Es sind mir schon Anträge gemacht worden, die ich jedesmal mit der aufrichtigen Erklärung, daß ich nichts weggebe, zurückwies. Ich mache (indeß) von jenen Anträgen schon darum keinen Gebrauch, weil ich nicht gern schachern möchte, und überzeugt bin, daß der Fürst, wofern Er überhaupt Seine Sammlung zu vermehren und zu vervollständigen gedenkt, ein angemessenes Angebot machen würde.

Indem ich Ihnen nun hiemit meine Sammlung antrage, und indeß diesen Antrag gegen Niemand wiederhole, füge ich die Bitte bei, mir innerhalb eines Monats eine Antwort zu erteilen.[1] Wenn während dieser Frist keine erfolgt, so betrachte ich es als Erklärung, S. Durchlaucht wollen in mein Anerbieten nicht eingehen.

Ich habe dem Verzeichnis kein trüglich Lob der einzelnen Bilder beigefügt, da sie ja doch an Ort und Stelle eingesehen werden müssen, wo sich das Gute und Mangelhafte zeigen wird.

Wie befindet sich Ihre liebe Frau?[2] Ich empfehle mich Ihrem freundlichen Andenken angelegentlich. Wie geht es der lieben Amalie und dem holden kleinen Knaben?[3] Möge sie Gott gesund erhalten und segnen!

Wir leben in einer sehr bewegten Zeit. Möge weiser Rat von Oben über alle kommen, welche sie (einschläfern kann man sie nicht) zu lenken berufen sind!

Freundlich und treulich grüße ich Sie — verehrtester Herr Consulent!

Gott erhalte Sie recht gesund!

Tübingen, den 10. Februar 1821. Dr. Hirscher."

Als der liebenswürdige, inzwischen verstorbene Fürstl. Rat Dr. Georg Grupp in Maihingen dem Verfasser diesen Brief vorlegte, war er selbst erstaunt, daß dem Angebot eine genaue Liste beilag, die das Verzeichnis der ersten Sammlung Hirschers darstellt. Diese Liste verzeichnet folgende Bilder:

Verzeichnis der Gemälde

Nr.	Gegenstand	Höhe (Schuhe)	Breite (Schuhe)
1	Zwei Stücke auf Goldgrund — oberdeutsch — mit vorherrschender symmetrischer Anordnung der Gegenstände — wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert — (wie mich dünkt, für die Geschichte der oberdeutschen Kunst höchst merkwürdig) . . . . . Das Pfingstfest und die hl. 3 Könige werden auf der einen, das Martyrertum der hl. Ursula und die Erweckung Christi durch seinen Vater vom Tode auf der andern Seite vorgestellt. Der Meister ist mir unbekannt.	5	6
2	Zwei große Stücke von Zeythblom — der englische Gruß und die Heimsuchung . .	8	$3^1/_2$
3	Von demselben — die vier lateinischen Kirchenlehrer — Brustbilder, 2 Stücke	2	3
4	Von demselben — Ein kolossaler Christuskopf auf dem Schweißtuch, welches von zwei Engeln gehalten wird (beschädigt) . Diese Bilder sind im Jahre 1495, also ein Jahr früher als die Heerbergischen, gemalt. Die Kirchenlehrer waren beschädigt. Das Restaurieren hat sich aber seit zwei Jahren durchaus nicht verändert. Die Restauration ist gelungen zu nennen.	2	6
5	Die hl. Anna mit dem Jesusknaben und der hl. Jungfrau auf den Armen; von demselben Meister (wenigstens aus einer ebenso guten Zeit dieses Künstlers als die vorigen)	$4^1/_2$	2
6	Von demselben — der Kopf eines Bischofs (weniger bedeutend).		
7	Von Hans Holbein — eine Grablegung . .	2	$2^1/_2$
8	Von demselben — eine Auferstehung Christi	$2^1/_4$	2
9	Von demselben — 15 Stücke, z. T. doppelt bemalt, und einzelne Heilige vorstellend. Es befindet sich auf je einer Seite ein Heiliger. Einige haben Goldgrund . . . . . Außer der inneren Glaubwürdigkeit haben diese Bilder sämtlich das Zeugnis des Freiherrn von Laßberg (Herausgeber der Sammlung altdeutscher Gedichte) für sich, welcher von einer andern Seite her einen Teil dieser ehemals zusammengehörigen Bilder erworben und versichert hat, daß er es urkundlich habe, daß dieselben von dem Basler Holbein seien. In Absicht auf Talent und Gewandtheit ist sich Holbein in diesen Bildern ganz treu geblieben; in Hinsicht der Ausführung hat er in vielen andern Bildern mehr getan.	2	$^3/_8$—$^4/_4$
10	Ein Wasserfarbgemälde auf Leinwand — von Hans Holbein. Es stellt die Profeß zwoer Klosterfrauen aus den Häusern H. Zollern und Fugger vor. Die Komposition ist reich und im allgemeinen etwa zu vergleichen mit der Familie des Canzlers Morus, wovon die Handzeichnung auf der Bibliothek zu Basel ist	$2^1/_2$	$2^1/_4$

1) Die Antwort ist nicht erhalten, sie lautete aber zweifellos ablehnend. Der Fürst war schon 1821 völlig verschuldet und sah sich gezwungen, in den nächsten Jahren bis 1828 den größten Teil der Bestände abzustoßen. Die Gemälde kamen in der Hauptsache in die alte Pinakothek und nach Nürnberg, ein kleiner Teil ging nach London. Siehe Grupp a. a. O. S. 101 ff.

2) Sie war eine Tochter des Adlerwirts Neher in Wallerstein.

3) Ludowika Amalie, geb. 1813; Ludwig, geb. 1817.

Nr.	Gegenstand	Höhe (Schuhe)	Breite (Schuhe)
11	Maria, die jungfräuliche Mutter, den Jesusknaben auf dem Arm — stehend mit gekröntem Haupte auf dem Monde . . . . . Der Meister ist unbekannt.	4	1³/₄
12	Das Gegenstück zu dem vorigen — Die Mutter Anna. Beide auf Goldgrund mit Arabesken.		
13	Eine Kreuzigung — reiche Komposition, in einer Vorder- und Hintergruppe. Ein sehr schönes, jedoch beschädigtes Bild. — Es gehört in die Zeit von etwa 1515—20. — Auf der Rückseite wird die Empfängnis Mariä in der Umarmung Joachims und Anna sinnbildlich vorgestellt . . . . . Das Gegenstück stellt die Auferstehung Christi vor (sehr schadhaft). Die Kehrseite (gut erhalten) die Geburt Mariens.	4	1³/₄
14	Ein weinender Christuskopf - lebensgroß. Die Augen außerordentlich schön	1³/₄	1¹/₂
15	Christus-Brustbild — aus der niederländischen Schule. Der Charakter des biblischen Christus ist tief erfaßt. Goldgrund	1¹/₄	⅔
16	Zwei Stücke von Schäufelein — Die Geißelung und Krönung Christi vorstellend. Flüchtig gemacht	1¹/₄	¹/₂
17	Eine Kreuzigung von Hans Brosamer 1548	1	⅔
18	Drei Dominikaner-Heilige auf Goldgrund: die Köpfe sind sehr brav ausgeführt. Auf der Kehrseite ruht der hl. Dominikus. Über ihm sitzen in phantastischen Blumen die Brustbilder der Heiligen seines Ordens . .	4¹/₂	4
19	Das Pfingstfest — ausgezeichnete Komposition . . . . . Von demselben Meister und zu dem eben gedachten Bilde gehörig, sind: eine Himmelfahrt Christi; die Erscheinung Christi in der Unterwelt und ein jüngstes Gericht.	1¹/₄	1¹/₄
20	Etwas jünger, übrigens sehr schön gemalt — ein Ecce homo und eine Mater dolorosa	1	⅜
21	Zwei Stücke, die ich schon in Ellwang hatte — eine Kreuzabnahme für die von Hyrnhaim (sehr beschädigt), dann ein Votivbild.		
22	Zwei niederländische Stücke — wahrscheinlich Copien nach van Eick. Die Vermählung Mariens und die Epiphanie . . .	2	1¹/₄
23	Eine Geißlung und Verspottung Christi. Ohne Zweifel Copie	3	2¹/₄
24	Mariä Tod von Härlin (von welchem weiß ich nicht)	3	3

Die Größe der Bilder ist nicht genau angegeben; ich habe sie nicht sorgsam gemessen.[1]

1) Hirscher scheint, wie Nachprüfungen ergeben, das Augenmaß gebraucht zu haben.

Dieser Brief Hirschers mit seiner wertvollen Einlage bedeutet in der Tat keine kleine Überraschung, denn die erste Nennung einer Hirscherschen Sammlung verband sich bis heute mit dem Namen Waagen und dem Jahre 1845,[2] der erste Beschrieb mit dem Jahre 1848,[3] und man war gewohnt von drei Sammlungen Hirschers zu reden, die in den Jahren 1850–65 abgestoßen, zusammengebracht und wieder abgestoßen wurden. Nun sehen wir diesen drei Sammlungen eine für die Kunstgeschichte hochwichtige allererste voraufgehen, die überaus wertvolle Bestandteile enthält und 1850 bereits teilweise veräußert war.

Sehen wir uns nun die einzelnen Nummern näher an: Da stehen an erster Stelle zwei Bilder, die zu den größten der Sammlung gehören. Ich glaube diese Riesenformate in den Bildern der schwäbischen Schule wieder zu erkennen, die sich jetzt auseinandergeschnitten in der Galerie des Herzogs Wilhelm von Urach auf Schloß Lichtenstein befinden, Ausgießung des Hl. Geistes auf Goldgrund und Martyrium der hl. Ursula mit Lufthintergrund, beide im handschriftlichen Katalog als frühe Bilder von Schaffner bezeichnet (Nr. 95 und 93). Die Bilder zeigen dieselben Abmessungen (124 × 170 bezw. 127 × 169, Querformat) und die Datierung ins 14. Jahrhundert durch Hirscher soll wohl den sichtlich primitiven Charakter zum Ausdruck bringen. Die Stücke zeigen wirklich (vgl. das Pfingstwunder) die von Hirscher bemerkte streng symmetrische Anordnung, und beide entsprechen sich in der Tat, wie die Säge-

2) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I 1845 S. 250. Waagen besuchte das Freiburger Münster und hörte von der Sammlung Hirscher, zu deren Besuch ihm aber die Zeit fehlte. Man rühmte ihm besonders eine hl. Anna selbdritt von Zeitblom (s. unser Verzeichnis Nr. 5) und eine geschnitzte Madonna von 1487 aus Ravensburg (jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum).

3) Waagen, über Denkmale der Kunst in Freiburg im Breisgau, Schorers Kunstblatt Nr. 60 vom 7. Dezember 1848 S. 237 ff. Er beginnt mit den Worten: „Die Sammlung des liebenswürdigen und hochgebildeten Domherrn von Hirscher muß jedem echten Kunstfreunde einen großen Genuß gewähren", und erwähnt Werke von Zeitblom, Burgkmair, Holbein d. J., Bartel Beham, Amberger, Schaffner, Schäufelein, de Bles und einige Italiener wie Procaccini und Spada.

schnittlinien auf der Hinterseite ausweisen, als Vorder- und Rückseiten eines und desselben Altarflügels.[1] Der andere Flügel mit den hl. drei Königen und der Erweckung Christi ist offenbar verschollen.[2] Eine dritte zugehörige, aber bei Hirscher nicht verzeichnete Tafel, Himmelfahrt Christi auf Goldgrund (117×163, also etwas beschnitten), kam über die Sammlung des Kirchenrats Dr. Dursch in das Diözesanmuseum zu Rottenburg a. N. (Nr. 20, „von einem Vorgänger Zeitbloms").[3] Der Zusammenhang mit der Witzschule ist deutlich. Die Stücke sind um 1440 anzusetzen[4] und gehen auf einen lokalen Meister zurück, der nach dem Weggang Witzens nach Basel um 1431 in Rottweil seine Werkstattüberlieferung aufrechterhielt. Das Rottenburger Bild stammt tatsächlich aus Rottweil a. N.[5] Damit bestimmt sich auch die Herkunft der Hirscherschen Tafeln.[6] Als Ort der Aufstellung kommt bei dem Riesenformat — es saßen wohl je zwei Flügel übereinander — nur der Chor der großen Heiligkreuzkirche in Frage, dessen Wände kurz zuvor um 1430 Freskenschmuck erhielten, der in Gestalt einer reizenden thronenden Madonna mit Kind und einem Stiftermönch teilweise erhalten ist. Hirscher war übrigens im Jahre 1817 kurze Zeit Lyzealprofessor in Rottweil.

Nr. 2, 3 und 4 sind Teile des Eschacher Altars von Zeitblom. Der geschnitzte Schrein steht heute noch in der Pfarrkirche zu Eschach OA. Gaildorf bei Schwäbisch-Gmünd. Hirscher besaß von diesem Altar zwei Innenseiten (Nr. 2, die in der Stuttgarter Galerie verwahrten Außenseiten müssen also damals schon weggesägt gewesen sein); die Vorderseite (Nr. 3, heute in vier Teile zerlegt) und die Rückseite (Nr. 4) der Predella. Die Innenseiten und die Predellavorderseite befinden sich heute in der staatl. Gemäldegalerie Stuttgart (Nr. 61, 63, 63-68), wohin sie 1859 durch den Ankauf der bedeutenden Sammlung des Staats-Oberprokurators Abel kamen. Hirscher hatte in ungenanntem Jahre einen größeren Schock Bilder an Abel weitergegeben.[7] Das Schweißtuch der hl. Veronika, eine vorzügliche Arbeit des reifen Zeitblom, kam 1850 aus der Sammlung Hirscher an die Berliner Galerie, jetzt Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 606 A).[8] Die Stuttgarter Flügelbilder erscheinen heute in den Abmessungen etwas verkürzt, müssen also (durch Abel?) beschnitten worden sein. Da der Heerberger Altar, heute ebenfalls in der Stuttgarter Galerie, 1497 bzw. 1498 datiert ist, muß statt 1495 wohl 1496, das durch die Überlieferung bezeugte Entstehungsjahr, gelesen werden.[9] Man beachte auch die Bemerkung Hirschers über die Restaurierung der Bilder!

Nr. 5 und 6, zwei angebliche Zeitblom, scheinen heute verschollen zu sein. Nach Probst stammte die hl. Anna selbdritt „von einer Kirche in der Nähe von Ellwangen",[10] Hirscher scheint also doch schon in Ellwangen, das er im Frühsommer 1817 mit Rottweil vertauschte, gesammelt zu haben. Waagen sah die hl. Anna noch 1848 bei ihrem Besitzer und beschreibt sie folgendermaßen: „Die

1) Sie befanden sich auf der Züricher Ausstellung des Jahres 1921. Siehe den Ausstellungskatalog von Wartmann Nr. 17 und 18, dort als schwäbisch um 1450 bezeichnet. Erwähnt bei Baum, Altschwäbische Kunst 1923 S. 29 im Zusammenhang mit der Witzschule.

2) Die Anbetung der Könige ist inzwischen von Frl. Dr. Mina Vögelen in der Stuttg. Altertümersammlung entdeckt worden, S. Schwäb. Merkur Nr. 99 vom 1. Mai 1924.

3) Siehe Die Gemäldesammlung des bischöfl. Diözesan-Museums in Rottenburg a. N., Archiv für christl. Kunst 1894 Nr. 10.

4) Herr Dr. Stöcklein vom Armeemuseum in München bestätigt diese Datierung auf grund der Rüstungen, die in die Jahre 1440-50 weisen.

5) Freundl. Mitteilung des hochw. Herrn Bischofs von Rottenburg, Dr. von Keppler.

6) Erst nachträglich sehe ich, daß auch bei den beiden Tafeln auf Schloß Lichtenstein im ältesten Verzeichnis zu lesen ist: „aus Rottweil".

7) „Viele der schönsten Bilder der Abelschen Sammlung waren einst in meinem Besitze. Ich hätte sie Herrn Abel nicht gegeben, wenn ich nicht vorausgesetzt hätte, daß sie im Lande blieben." Hirscher am 4. Januar 1859 an den Maler Sebastian Lutz. Leider versagen hier die Aufzeichnungen.

8) Waagen a. a. O 1848 Nr. 60 findet darin „die würdigste Darstellung Christi, die mir von deutscher Kunst bekannt geworden ist."

9) Siehe Verzeichnis der Gemäldegalerie im kgl. Museum der bild. Künste in Stuttgart 1917 S. 103.

10) Archiv für christl. Kunst 1894 S. 13.

hl. Anna mit Maria und dem Kinde auf dem Schoße. Leider ist dieses nur noch ein Fragment zu nennen. Der Kopf der Anna mit gesenkten Augen steht dem des Christus würdig zur Seite. Eine seltene Schönheit der Form, eine sehr feine und bestimmte Zeichnung, ist hier mit einem tiefen Ernst des Ausdrucks gepaart. Dabei erinnert die zarte Färbung an den Ton des Moretto in seinen hellen Bildern."[1]

Nr. 7, 8, 9: Eine Grablegung, eine Auferstehung und 15 kleinere z. T. beiderseits bemalte (also noch unzerlegte) Tafeln mit einzelnen Heiligen, angeblich von Hans Holbein, in Wirklichkeit Werke des Meisters von Meßkirch. Die Anmerkung Hirschers führt hier zur eindeutigen Bestimmung dieser Bilder. Der Freiherr von Laßberg[2] besaß eine Reihe von Bildern, die er „von den Kirchenpflegern zu Meßkirch i. J. 1817 oder 18" gekauft hatte und die er „dem alten Holbein" zuschrieb, „der sich mehrere Jahre bei dem Grafen Werner von Zymbern zu Meßkirch aufhielt, den Dreikönigsaltar in der St. Martin-Pfarrkirche und zwei kleinere in der Kirche des ehemaligen Gottesackers jenseits der Ablachbrücke zu Meßkirch malte."[3] Die Verwechslung mit gesicherten Werken des sog. Meßkircher Meisters, die sich heute in der Fürstlichen Galerie zu Donaueschingen und im Besitze der Bistumspflege von St. Gallen befinden, liegt hier auf der Hand. Waagen, der die Bilder 1848 bei Laßberg sah, äußerte damals schon Bedenken. „Sie gelten hier, schreibt er, für Arbeiten Hans Holbeins des Alten, scheinen mir aber nach den starken Ausladungen, den Charakteren und dem Machwerk von Bartel Beham herzurühren (so hieß der Meister bis Kötschau)."[4] Nachweislich kamen 5 Tafeln des Meßkircher Meisters aus der Sammlung Hirscher 1850 in die Berliner Galerie. Auch die Maße stimmen überein. Die „andere Seite", von der Laßberg die Bilder hatte, kann nur die Kirchenpflege Meßkirch sein. Es handelt sich um Teile der ehemaligen Seitenaltäre der Pfarrkirche von Meßkirch, die schon Kurfürst Maximilian von Bayern i. J. 1628 erwerben wollte, acht kleine Flügelaltärchen mit je einer gemalten Passionsszene als Mittelstück.[5] Hirscher besaß zwei dieser Mittelstücke, die Grablegung, vor einigen Jahren vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben und die Auferstehung (63 × 57 cm), später in der Sammlung Lippmann, im November 1912 bei Lepke in Berlin versteigert, dann über Julius Böhler von Geheimrat Reber in München erstanden.[6] Wo befinden sich heute die 15 kleineren z. T. doppelt bemalten Stücke? Durch die übliche Zerlegung der Tafeln dürften sich etwa 21 Einzelbilder ergeben haben. Nun wissen wir, daß i. J. 1850 fünf dieser kleinen Formate, Bilder mit Goldgrund, also Innenseiten, wie bereits erwähnt aus der Sammlung Hirscher an die Berliner Galerie kamen (Nr. 619 A und 619 B) und zwar ein hl. Paulus, dessen Gegenstück fehlt, St. Katharina und St. Agnes, und die beiden Schusterzunftpatrone Crispin und Crispinian (jeweils Gegenstücke). Sichtlich zugehörig sind nach Stilcharak-

1) Waagen in Schorers Kunstblatt 1848 Nr. 60.

2) Der bekannte Germanist und Kunstsammler Joseph von Laßberg, fürstl. Fürstenb. Oberststallmeister (1770-1855).

3) Laßberg in seinem Brief an den Bischof Dr. Greith von St. Gallen aus dem Jahre 1850, an den Laßberg die beiden Altärchen gegen Handschriften austauschte, abgedruckt bei Haendke, Barthel Beham in St. Gallen, Zeitschr. für bild. Kunst Nr. 3. Jahrg. 1892.

4) Waagen im Kunstblatt von 1848 Nr. 64 S. 254.

5) Der Kurfürst schreibt 1628 September 12. an den Fürsten Johann von Zollern, er habe gehört, „daß zu Meßkirchen in der Stifftkirchen sich 8 underschidliche klaine Neben Altär befinden, ohngefahr von 2 schuech hoch, darauf die Historien des Passions gemalt sein" und bittet ihn, den Ankauf vermitteln zu wollen. Es kam aber nicht zur Absendung der bereits verpackt gewesenen Tafeln, denn schon am 31. Oktober schreibt der Zoller an den Grafen Wratislaus zu Fürstenberg (den Herrn von Meßkirch), daß der Kurfürst „vor diss mahl" die Tafeln nicht mehr „affectiere". Siehe Obser, Zur Geschichte des Dreikönigsaltars in Meßkirch. Zeitschr. für Gesch. des Oberrheins. Nr. 33 1913 S. 581 ff.

6) Sie befand sich noch 1905 bei Sir Humphry Ward und ist Anfang 1924 im Basler Kunsthandel aufgetaucht. — Von den sechs übrigen befindet sich der Heiland am Ölberg ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum, die Geißelung in der Karlsruher Kunsthalle, Jesus vor Kaiphas im Louvre (Kopie von Marx Weiß, seinem Schüler?), die Kreuztragung im German. Museum in Nürnberg, die Verspottung (s. Obser a. a. O.) und eine 6. Mitteltafel ist verschollen.

ter, Goldgrund, Ornament und Schriftcharakter der Legende drei Tafeln in der Sammlung des Herzogs Wilhelm von Urach auf Schloß Lichtenstein, nämlich Cornelius und Cyprianus (Nr. 38 und 39, Gegenstücke) und St. Dyonisius (Nr. 40). Ein hl. Andreas eben dort (Nr. 37) geht enge mit einem hl. Jodokus aus der Sammlung Laßberg auf Schloß Heiligenberg zusammen[1] und dürfte ebenfalls der Sammlung Hirscher angehört haben, desgleichen die fünf Einzelheiligen gleicher Abmessung der Sammlung Eduard Fétis, die am 9. 11. 1909 bei Le Roy Frères in Brüssel versteigert wurden (Nr. 111 des Auktionskataloges): Eulalia und Walburga (Gegenstücke), Cyriak und Stephanus (Gegenstücke) und Agatha, alle mit Lufthintergrund, also Außenseiten. Daß sie den Berliner Tafeln zugehörig sind, wie der Katalog Fétis und der des Kaiser-Friedrich-Museums behaupten, ist wohl lediglich Vermutung. Sie gingen damals für 20 000 fr. an Frederik Muller in Amsterdam und von dort an die Sammlung John G. Johnsohn in Philadelphia über (hier Nr. 721-725 des Katalogs). Wahrscheinlich gehen auch die Heiligen Gregor und Gangolph der Sammlung Entreß-München, jetzt im Besitze des Tuchfabrikanten Bumm in Kottbus (aus der Kirche von Wolpertschwende O/A Ravensburg, unweit der Heimat Hirschers), und der hl. Ulrich in der alten Pinakothek (Nr. 8696, erworben 1912 aus Münchener Privatbesitz) auf die Sammlung Hirschers zurück, denn Laßberg scheint seine zugehörigen Meßkircher Meister, soweit er sie nicht an den Bischof Dr. Greith von St. Gallen gegen Handschriften austauschte, geschlossen an den Fürsten zu Fürstenberg verkauft zu haben.[2] Wir erhalten so 5 (Berlin) +5 (Johnson) +4 (Lichtenstein) +2 (Kottbus) +1 (München) = 17 Bilder Hirscherscher Herkunft, wovon allerdings nur die 5 Bilder in Berlin ganz sicher als ehemaliger Hirscherbesitz bezeugt sind, doch macht die Gleichheit des Formates und de Bildcharakters die gemeinsame Herkunft (Meßkirch!) und den geschlossenen Übergang an die Sammlungen Laßberg und Hirscher sehr glaubhaft. Der Rest scheint verloren zu sein, wenn man nicht annehmen will, daß zwei weitere Stücke ähnlicher Abmessung in der Karlsruher Kunsthalle (Nr. 99 und 100, St. Michael und St. Lucia) und in der Stuttgarter Galerie (Nr. 82 a und b, St. Georg und St. Johannes der Täufer, Teile des Donaueschinger St. Annaaltars), desgl. ein hl. Georg in Schloß Wolfegg (59×21 cm) mittelbar aus dem Besitze Hirschers stammen.

Nr. 10. Offenbar ein Temperagemälde mit figurenreicher Komposition in der Art der Familie des Thomas Morus von Holbein des Jüngeren. Die Wappen der Häuser Zollern und Fugger waren wohl auf dem Bilde zu sehen. Seit 1508 befand sich eine Felizitas Fugger, Tochter Jakob Fugger des Reichen, als Dominikanerin im St. Katharinenkloster zu Augsburg und starb daselbst am 11. März 1539.[3] Zur selben Zeit lebten mehrere ledige weibliche Mitglieder des Hauses Zollern, über deren Lebensumstände nichts näheres bekannt ist.[4] Die Zollern hatten Beziehungen zu Augsburg und stellten mehrere Bischöfe und Domherrn. Der bekannte Friedrich von Zollern, Bischof von Augsburg, starb 1508.

Nr. 11 und 12 unbekannt!

Nr. 13. Zwei Gegenstücke, die wir mit großer Wahrscheinlichkeit in den heutigen Nummern 72 und 73 der Stuttgarter Galerie, Kreuzigung und Auferstehung, vor uns haben. Die Maße (1,27×0,55) stimmen gut überein. Hirscher spricht von einer reichen Komposition in einer Vorder- und Hintergruppe. Diese Bildbeschreibung trifft auf die Stuttgarter Tafeln sehr wohl zu, denn diese sind als schmale Hochformate in zwei Grup-

1) Erworben aus dem Nachlaß der Freiin Hildegard von Laßberg auf Schloß Meersburg 1913 für 700 Mk.

2) mit seiner großen Gemäldesammlung im Jahre 1853.

3) Siehe Stammtafel des mediatisierten Hauses Fugger, herausgeg. vom Verein deutscher Standesherren 1904 Tafel 1.

4) Freundliche Mitteilung des fürstlichen Archivrates Dr. Hebeisen in Sigmaringen.

pen übereinander angelegt.[1] Spuren einer Bemalung auf den Rückenseiten sind nicht mehr vorhanden, da diese offensichtlich abgenommen wurden. Die Rückseiten sind heute verschollen. Die Bilder wurden im Jahre 1859 als Nr. 8 und 9 der Sammlung Abel erworben und lassen sich nicht weiter zurückverfolgen. Die Bezeichnung Schwäbische Schule um 1525 verstärkt den Wahrscheinlichkeitsbeweis. Hirscher datiert 1515-20.—

Nr. 14. In der Karlsruher Kunsthalle befindet sich unter Nr. 1138 ein überaus eindrucksvolles Brustbild des Schmerzensmannes in Lebensgröße. Das Bild wird einem Nachfolger des Quinten Massys zugeschrieben. Die Abmessungen sind 55×37 cm und stimmen gut mit den von Hirscher angegebenen überein.[2]

Nr. 15. Unbekannt.

Nr. 16. Dieses kleine Format ist für Schäufelein ganz ungewöhnlich.[3] Da Hirscher den flüchtigen Charakter betont, war er vielleicht selbst seiner Zuweisung nicht ganz sicher. Zudem war Schäufelein damals noch Sammelbegriff für eine ganze Anzahl Hände.

Nr. 17. Unbekannt.

Nr. 18. Drei Dominikanerheilige auf Goldgrund, auf der Kehrseite der Stammbaum des Dominikanerordens mit dem liegenden hl. Dominikus, über ihm in phantastischen Blumen die Brustbilder der Heiligen seines Ordens. Heute die Nummern 43, 44 und 45 der Sammlung des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein: Heinrich Seuse,[4] St. Hyazinth und St. Thomas von Aquin,[5] je 63×35 cm, ursprünglich Ganzfiguren, jetzt bis zur halben Höhe beschnittene Kniestücke. Dazu als Teile der ehemaligen Rückseite ein liegender hl. Dominikus (Nr. 148, 110×42 cm), dessen Laubwerk sich auf einem zweiten Fragment der ehemaligen Rückseite, Brustbild des sel. Johannes Dominici aus dem Dominikanerorden, fortsetzt (Nr. 145, 30×25 cm). Die übrigen (3?) Brustbilder der oberen Reihe sind nicht mehr vorhanden. Der handschriftliche Katalog der Sammlung Lichtenstein verzeichnet „Ulmer Schule um 1500.“ Man kann sogar weitergehen und auf Zeitblom-Werkstatt erkennen. Die fünf Stücke wurden schon von dem Vater des heutigen Besitzers als zusammengehörig erkannt und als „Stammbaum“ bezeichnet.[6]

Nr. 20. Im Besitze der Geschwister Zimmermann in Freiburg befindet sich ein Ecce homo und eine Mater dolorosa, Gegenstücke (18×13 cm), die nachweisbar im Besitze des Domherrn von Hirscher waren.[7] Sie sind zu ihrem Nachteil sehr stark beschnitten und dürften wohl ursprünglich die Maße der Hirscherschen Liste aufgewiesen haben. Sie gehören der Ulmer Schule an.

Nr. 21. Im Januar des Jahres 1858 kam mit der zweiten (in Wirklichkeit dritten) Sammlung Hirscher als Bild Nr. 106 eine Beweinung in die Kunsthalle nach Karlsruhe. Das Bild wird folgendermaßen beschrieben: „Der vom Kreuze abgenommene Heiland wird von den Seinigen beweint. Rechts der Gruppe der hl. Benedikt mit seinem Schützling, links der hl. Jakobus mit seinem Schützling (Domherren Edle von Hyrnheim) 1541, streng Dürer'sche Schule, hoch 5,5, breit 4.“ Es handelt sich um das mächtige Edelgeschlecht des Rieses, deren Angehörige vielfach Chorherren zu Ellwangen und Domherren zu Augsburg waren.[8]

Nr. 22. und 23. Verschollen!

1) Frdl. Mitteilung des Herrn Galeriedirektors Dr. Fischer.

2) Waagen sah jedenfalls noch 1848 ein Ecce homo dieser Schule unter den Bildern Hirschers: „Ein Ecce homo stimmt in Gesicht und Färbung mit den späteren Bildern des Quintyn Massys überein, ist aber im Typus von den sicheren Vorstellungen dieser Art von ihm verschieden. Es ist jedenfalls ein sehr wertvolles Bild seiner Zeit und Schule.“ Waagen im Kunstblatt von 1848 Nr. 60.

3) Siehe Thieme, Hans Schäufeleins malerische Tätigkeit 1892 S. 165 ff.

4) nicht Dominikus!

5) nicht Albertus Magnus!

6) Frdl. Mitteilung S. D. des Herzogs Wilhelm von Urach. (Feststellung von Frl. Dr. Mina Vögelen).

7) Frdl. Mitteilung des Herrn Univ.-Professors Dr. Engelbert Krebs in Freiburg i. Br.

8) Siehe Steichele, Das Bistum Augsburg, 3. Band 1872 S. 1252 ff.

Nr. 24. Gemeint kann nur der ältere Herlin sein, da von der Hand des jüngeren, der sich der Reformation zuwandte, Kirchenbilder katholischen Charakters nicht bekannt sind.

*

Der Ankauf dieser 50 Bilder durch den Fürsten zu Öttingen-Wallerstein zerschlug sich. Aber die Verkaufsabsicht Hirschers bestand und hat offenbar in den folgenden Jahren zum Ziele geführt, wenn auch der Plan Hirschers, die Sammlung geschlossen weiter zu geben, gescheitert ist. Im Jahre 1848 besitzt Hirscher von bemerkenswerten Bildern dieser ersten Sammlung jedenfalls nur noch die fünf kleinen Tafeln, die heute im Berliner Museum sind, und den Karlsruher Ecce homo. Da Waagen nur die hochwertigen Stücke aufführt, mag auch das eine oder andere Mittelgut sich noch erhalten haben. Sicher vorhanden waren auch die beiden Gegenstücke Ecce homo und Mater dolorosa (Nr. 20 des Verzeichnisses Hirscher).

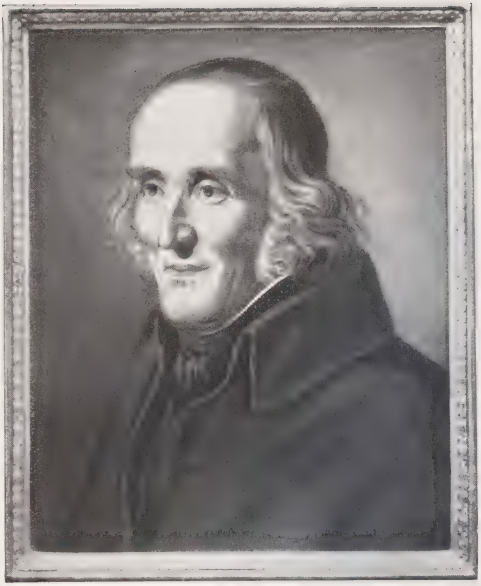


Abb. 163. Dr. Johann Baptist von Hirscher, 1788—1865

In der Hauptsache war die früheste Sammlung Hirscher, die die erste große Liebe des Kunstfreundes verkörperte, im genannten Jahre abgestoßen. Sie war, wenn wir vom Meßkircher Meister und den Zeitblomtafeln absehen, gewiß keine Qualitätssammlung. Hirscher sammelte im allgemeinen, was in nächster Nähe, um Ellwangen, Rottweil, Tübingen und in seiner engeren Heimat greifbar war: in der Hauptsache schwäbische und vereinzelte Bilder der fränkischen Nachbarschule, auch verstreutes niederländisches Kunstgut, wenn man seiner Zuweisung Glauben schenken darf. Er trägt wie jeder Anfänger gutes und weniger gutes zusammen, und daß sein Trieb auf alles Habhafte ging, beweisen die Riesenformate der Witzschule. Es braucht nicht betont zu werden, daß sich in dieser früh einsetzenden Sammlertätigkeit Hirschers auf schwäbischem Boden und der möglichst geschlossenen Überführung seiner Teilsammlung an staatliche oder anerkannte Privatgalerien — Verkäufe an Händler sind eine seltene Ausnahme! — ein zweifelloses Verdienst verbirgt. Der Wandel des Geschmackes und der materielle Niederbruch weiter Kreise von Einzelpersonen und kirchlichen Körperschaften im damaligen Deutschland gestaltete den Kunstbesitz äußerst locker, und nur dem Zugreifen idealgesinnter Männer wie Laßberg und Hirscher ist es zu danken, daß hochwertige Stücke, wie der Eschacher Altar Zeitbloms, der Ulmer Wengenaltar, der Großteil der unschätzbaren Werke des Meßkircher Meisters und wohl die besten Stücke des Bernhard Strigel, der von Woltmann geradezu als Meister der Sammlung Hirscher getauft werden konnte,[1] dem deutschen

1) Woltmann, Fürstl. Fürstenb. Sammlungen in Donaueschingen. Verzeichnis der Gemälde. 1870 S. 2. f.

Kulturkreise und durch die Museen dem Gesamtvolke erhalten blieben. Das treffende Wort von Hirscher als dem „Boisserée Süddeutschlands“[1] ist, gemessen an der Gesamtheit seiner vier Sammlungen, keine Übertreibung. Auf alle Fälle hat der 8. Oktober 1816, die Geburtsstunde der kunstgeschichtlichen Anschauung Hirschers, seine reichen Früchte getragen.

1) geprägt von Krebs in seinem am 7. Februar 1912 in der Freiburger Gesellschaft für Geschichtskunde gehaltenen Vortrag „Johann Baptist von Hirscher als Kunstsammler und Philanthrop“ (Manuskript). — Die Bearbeitung der drei späteren Sammlungen Hirschers, über die Krebs umfangreiches Material zusammengebracht hat, behält sich der Verfasser im Einvernehmen mit Prof. Dr. Engelbert Krebs vor.

Aunkirchen bei Vilshofen

Abb. 164. Hans Wertinger, Judith vor dem Stadttor von Bethulien

Die Zuweisung dieser köstlichen, wohl um 1515 gemalten Scheibe an den Landshuter Hofmaler, der hier in liebenswürdiger und glücklicher Weise den Faden Mair'scher Erzählungsweise weiterspinnt, wird durch den Vergleich mit gesicherten Glasgemälden und Bildern Wertingers, insbesondere mit der Wappentafel des Fiegerschen Bildnisdiptychons in Innsbruck erhärtet (Buchner).

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST

I. BAND

OBERDEUTSCHE KUNST DER SPÄTGOTIK UND REFORMATIONSZEIT

ANHANG

FÜR BUCHKRITIK

Der Anhang für Buchbesprechung ist unabhängig vom jeweiligen Inhalt der Bände. Besprochen werden kunsthistorische Arbeiten aus dem gesamten Gebiet der deutschen Kunst, außerdem Forschungen zur Kunsttheorie und zur geistigen und ästhetischen Grundlegung der kunstgeschichtlichen Betrachtung. Über die Wichtigkeit und Notwendigkeit ernster kritischer Besinnung ist angesichts der Hochflut kunsthistorischer Bücher kein Wort zu verlieren. Den Besprechungen, deren Umfang, falls es sachlich geboten erscheint, das übliche Maß überschreiten kann, werden zur Klärung der Probleme oder zur Erweiterung der kunsthistorischen Erkenntnis auch Abbildungen beigegeben. Der Anhang ist nicht für lobende oder tadelnde Inhaltsangaben von Büchern, sondern für sachlich fundierte, fruchtbare Kritik bestimmt.

Max Dvořák / Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. Herausgegeben von Karl M. Swoboda u. Johannes Wilde. R. Piper & Co., Verlag, München 1924.

Unter diesem Titel erschien zu Beginn des Jahres der erste Band der gesammelten Schriften Max Dvořáks. Die Herausgeber, die dem Gelehrten im Leben als Schüler und Freunde nahestanden, haben sich der ebenso bedeutenden wie verantwortungsvollen Aufgabe unterzogen, sein schriftliches Werk in seiner Gänze durch Publikation der Allgemeinheit zu erschließen, ein umso wichtigeres Unternehmen, als ein großer Teil von Dvořáks Lebensarbeit in den unveröffentlichten Manuskripten zu seinen akademischen Vorlesungen enthalten ist, und sie beginnen mit dem vorliegenden Bande, der vom Verlage in einer seines Inhaltes würdigen Weise ausgestattet wurde, die Reihe: er enthält die Abhandlungen und Vorträge aus Dvořáks späteren Lebensjahren, die zum Teil, von ihm erst zur Veröffentlichung vorbereitet, hier erstmalig im Druck erscheinen.

Soweit Dvořáks Lebenswerk gedieh, zeigt es, daß er das Gleiche auf dem Gebiete seiner Wissenschaft anstrebte, was den Inhalt des Schaffens der anderen großen Vertreter der Geistesgeschichte jüngerer Zeit bildet: von der Grundlage universalen geschichtlichen Empfindens aus durch das Mittel einer methodisch streng entwickelten Disziplin zur bewußten Erfassung der allumspannenden geistigen Einheit des Lebens in seinen tiefsten Wesenszügen und Impulsen vorzudringen. Daß sich aber die Wandlung, die sich gegenwärtig allenthalben in den historischen Geisteswissenschaften methodisch und inhaltlich vorbereitet, gerade in seinen letzten, dem Umfang nach hinter früheren Werken zurückstehenden Abhandlungen deutlich zeigt, macht uns diese besonders wichtig. Äußerlich betrachtet sind sie gleichsam Bruchstücke, Fragmente einer großen Geschichte des abendländischen Geisteslebens auf der Basis der künstlerischen Probleme von der altchristlichen Kunst bis herauf zum Beginn des Barock. Aus jedem Satz, den Dvořák schrieb, geht hervor, daß in ihm die Vorstellung des Ganzen jeden Augenblick lebendig und gegenwärtig war, und aus dem Gefühl für das Ganze heraus wuchs ihm die Auseinandersetzung auch mit dem Kleinsten. So könnte man meinen, daß diese gleichsam fragmentarische Gestaltung, die erst die einzelnen Bestandteile eines gewaltigen Baues wie Blöcke nebeneinanderstellt, ohne den Bau auch äußerlich zur runden Einheit zu schließen, zum Teil ein Ergebnis der Verhältnisse wäre, daß sich dem Gelehrten durch äußere Anlässe die Gelegenheit bot, dieses oder jenes Kapitel der abendländischen Kunstgeschichte eingehender zu behandeln, während andere im Hintergrund blieben. Man müßte demnach in den noch der Veröffentlichung harrenden Kollegien den eigentlichen Zusammenschluß und die sinngemäße Vollendung von Dvořáks Lebensarbeit erblicken, jene Vollendung, die der für die Veröffentlichung bestimmten Produktion des Gelehrten versagt blieb. Dieser Auffassung steht aber der Umstand entgegen, daß Dvořák keineswegs Abhandlungen über einzelne Probleme nur zum Anlaß der Eröffnung weiter kunst- und geistesgeschichtlicher Überblicke, die den Rahmen des zur Klärung des einzelnen Problems Erforderlichen überschreiten, nahm, sondern daß auch die mächtigsten Perspektiven doch wieder zum engsten Gegenstande der Betrachtung zurückführen und nur der Durchleuchtung seines innersten Wesens dienen. Niemals hat Dvořák in seinen zusammenfassenden Kollegien Einzelprobleme so tief durchdrungen, als wenn er sie zum Gegenstand einer besonderen Untersuchung machte. Diese Einzelabhandlungen haben also einen bestimmten Sinn und es hat auch seine Bedeutung, daß diese „Fragmente" zur abendländischen Gesamtkunstgeschichte Fragmente blieben und den letzten Zusammenschluß nicht erfuhren.

Die zeitlich früheste der in diesem Bande vereinigten Arbeiten ist die 1915—17 entstandene über den „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei". Es ist hier nicht möglich, den Weg Dvořáks in seiner Gänze zu zeichnen und die Bedeutung seiner Wendung zur geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise, die sich in diesen Jahren vollzog, zu erörtern. Diese Betrachtungsweise, die bei ihm ja von Anbeginn latent vorhanden war, steigerte sich damals unter dem Eindruck Diltheys zu jener großen, bewußt synthetischen Form, die ihren vornehmsten Ausdruck in dieser grundlegenden Abhandlung über die mittelalterliche Kunst gefunden hat. Was ihm dabei als Aufgabe vorschwebte, war die Erfassung der geistigen Grundlagen dieser uns trotz der in den letzten Jahrzehnten erfolgten scheinbaren inneren Annäherung so fernen künstlerischen Welt, zu der die Gegenwart doch kein anderes als ein historisch formkritisches oder subjektiv artistisches Verhältnis zu gewinnen vermochte. Es ist verständlich, daß, wo es eine solche Aufgabe zu bewältigen galt, das Einzelne vor dem Gesamten, das spezielle Problem vor der geistigen Strömung zurücktreten mußte. Was Riegl durch seine „Spätrömische Kunstindustrie" für das Verständnis der Kunst der späten Antike, hat Dvořák durch sein Werk für die Erkenntnis der mittelalterlichen Kunst geleistet.

Die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise ist in den letzten Jahren in weitere Kreise gedrungen; es sieht heute fast aus, als wäre sie im Begriff, Allgemeingut zu werden. Ihre Verbreitung steht jedoch in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Vertiefung. Nachdem die großen führenden Geisteswissenschaftler darauf hingewiesen hatten, daß die Feststellung äußerer historischer Tatsachen nicht das letzte Ziel der Geschichtswissenschaft sei, sondern die der tiefern geistigen Beweggründe, setzte in den letzten Jahren eine Popularisierung der geistesgeschichtlichen Methode ein, die der Wissenschaft keinen Gewinn gebracht hat. Der Sinn der Arbeit der Begründer dieser Methode bestand eben darin, daß sie neue Möglichkeiten eröffneten und als erste den Prozeß der Synthese anbahnten. Doch lag es keineswegs in ihrer Absicht, damit endgültige Normen

und Dogmen aufzustellen, die die weitere positive Forscherarbeit erübrigen. Es bedeutet eine Verkennung ihrer Leistung und eine Entstellung ihres Werks, wenn nun allenthalben der Ruf nach „Zusammenfassung" ertönt, wenn man überall „neue Gesichtspunkte" aufstellt, wenn mit dem längst Bekannten immer wieder aufs neue operiert und an vorschnelle Verallgemeinerungen und „Synthesen", die ebenso oberflächlich wie unzulänglich sind, gegangen wird, wobei man die persönliche Begriffsbildung der Begründer dieser Methode vielfach zum billigen Klischee herabwürdigt und in endloser scholastischer Spielerei abwandelt. Über die Forscherarbeit des Positivismus dünkt man sich erhaben, ohne daß aber all die „neuen Auffassungen" von einer Spur des schöpferischen Erlebens getragen würden, das zu wirklich aufbauender Forscherarbeit erforderlich ist. Wenn nur die Fülle der sich heute „geistesgeschichtlich" betätigenden Historiker wüßte, wieviel primäre positive Forscherarbeit die tragende Grundlage der großzügig zusammenfassenden Darstellungen eines Dilthey oder Riegl bildet!

Die grundlegenden geistesgeschichtlichen Werke haben eine neue Möglichkeit der Einstellung zu den Erscheinungen der Vergangenheit eröffnet. Daß mit ihren ersten Versuchen der Synthese noch nicht alles getan, vielmehr nur eine Möglichkeit angedeutet ist, die mit weiterer positiver Forscherarbeit ausgefüllt und dem Ideal einer Vollendung entgegengeführt werden muß, dessen waren sich ihre Urheber vollkommen bewußt. Das geht aus ihren methodologischen Erwägungen ebenso hervor wie aus ihrer praktischen Betätigung. So folgte auch auf die Zusammenfassung von „Idealismus und Naturalismus" keine weitere synthetische Darstellung mehr, sondern alle folgenden literarischen Arbeiten Dvořáks griffen einzelne Probleme aus der Gesamtentwicklung heraus. Es wäre falsch, wollte man in den speziellen Problemstellungen nur Anlässe zu großen Gesamtdarstellungen erblicken. Immer war Dvořák da das Endziel die möglichst tiefe Durchdringung des gewählten Themas. Aber er war von dem Bewußtsein erfüllt, daß nicht die isolierte Darstellung des Problems die tiefsten Einblicke eröffnet, sondern daß das Problem mit dem historischen Raum, in dem es erwachsen ist, zusammen erfaßt werden muß. Nur die Verkettung der geschichtlichen Erscheinung mit allen Triebkräften des Lebens und geistigen Daseins vermag uns Aufschluß über ihre unvergleichbare Eigenart zu geben. Diesen Sinn hat die geistesgeschichtliche Betrachtungsweise in Dvořáks letzten literarischen Arbeiten gewonnen.

Die Themen seiner Arbeiten sind keineswegs willkürlicher, durch jeweilige Gelegenheiten veranlaßter Auswahl entsprungen, sondern einem sicheren und bewußten Wertgefühl, das nur das zum Gegenstand seiner Betrachtung erhebt, was in der Tiefe des eigenen Erlebens den stärksten Widerhall findet, was dem eigenen und der eigenen Zeit geistigen Wollen und Sehnen am nächsten steht. Die Zeit, in die Dvořáks Wirken fiel, bedeutet einen der größten Wendepunkte im geistig geschichtlichen Leben der Menschheit. Dvořák selbst war ein Vorkämpfer der neuen Geisteskultur, die er und die ihm geistesverwandten Forscher heraufzubeschwören suchten. So wählte er aus der Geschichte der künstlerischen Vergangenheit vorzüglich solche Probleme und Kapitel, die mit einer tiefen Wendung, einer Revolution des ganzen geistigen Lebens verknüpft sind. An der Spitze der abendländischen Kunstentwicklung steht die altchristliche Kunst. Ihre Interpretation bildet den Inhalt der Abhandlung „Katakombenmalereien, Die Anfänge der christlichen Kunst". Eine Gruppe von bestimmten Kunstwerken, die ersten Zeugnisse des christlichen Kunstschaffens: die Wandmalereien, die die unterirdischen Gräberstätten schmücken, werden dem Forscher durch ihre immaterielle, vergeistigte, mit aller früheren, gleichzeitigen und späteren heidnisch antiken Kunst unvergleichbaren Formgebung, die ein Niederschlag der Jenseitssehnsucht und Erdenflucht ihrer Schöpfer ist, zum tiefen Erlebnis, das ihm den gewaltigen Umschwung im ganzen religiösen und geistigen Leben der Menschen des antiken Kulturkreises vermittelt. Die altchristliche Kunst wird im Gegensatz zu den Auffassungen, die in ihr nur eine christianisierte Antike oder eine durch Eindringen neuer Elemente verursachte Umgestaltung der römischen Reichskunst sehen, als eine völlige Neuschöpfung hingestellt, die, aus den geistigen Bedürfnissen der Weltanschauung des neuen Glaubens erwachsen, in schroffem Kontrast zu ihrer Umgebung steht und die Keimzelle des Spiritualismus der Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit bildet. Der extreme Immaterialismus der Katakombenkunst führt im 4. Jahrhundert zum Kompromiß mit dem antiken Objektivismus, zum selben Zeitpunkt, als der reine Spiritualismus des Urchristentums durch Vermengung mit dem sozialen, organisatorischen und politischen Apparat des römischen Reichs zur Staatsreligion sich wandelt. Wundervoll ist die Beleuchtung der aus der neuen Einstellung für die Kunst sich ergebenden Probleme aus der gleichzeitigen patristischen Literatur, bis ins 6. Jahrhundert, wo der christliche Spiritualismus den antiken Objektivismus überwindet und zu jener strahlenden Vergeistigung der Materie führt, deren Zeugnisse die ravennatischen Mosaiken sind.

Ein Bild der ganzen altchristlichen Kunst, den Zeitraum eines halben Jahrtausends umspannend, entrollt sich. Waren die bescheidenen Zeugen ersten christlichen Kunstwirkens dem Forscher nur Anlaß zu dieser umfassenden Darstellung oder diente diese Darstellung nur der tiefsten Durchdringung und Durchleuchtung des ursprünglichen Themas? Aufbau und geistige Struktur der Arbeit zeigen, daß letzteres der Fall ist. Die Steigerung, das gewaltige Anschwellen der Gedankengänge gegen den Schluß seiner Arbeiten, das Hereinströmen ganzer Welten bedeutet bei Dvořák immer nur eine letzte Apotheose und Verklärung des ursprünglichen konkreten Erlebnisses. Die Herausgeber teilen im Vorwort mit, daß Dvořák eine Gesamtdarstellung der altchristlichen Kunst plante, bei der noch die Architektur fehlte, weshalb er die Veröffentlichung zurück-

hielt. Soweit die Architektur zur Klärung des konkreten Problems dient, bespricht er sie schon hier. Hätte er das Thema der altchristlichen Architektur nochmals aufgenommen, so wäre wahrscheinlich eher eine neue Arbeit entstanden als ein Abschluß der vorliegenden zu einer Gesamtdarstellung.

Es war die Stärke von Dvořáks Art, Wissenschaft zu treiben, daß sie dem Leben so nahe stand und die ursprünglichen Impulse und Triebkräfte, die alles zur Geschichte gewordene Leben bewegten, so tief erfaßte. Seine Arbeit über „Pieter Bruegel d. Ae." ist nicht bloß eine Abhandlung über eine bestimmte Künstlererscheinung oder ein Kapitel aus der Kunst- und Geistesgeschichte des 16. Jahrhunderts, sondern ein Stück unmittelbar erfaßten und ebenso unmittelbar zum Ausdruck gebrachten geschichtlichen Lebens. Diese große Einheit des Lebens, aus der alles sprießt und wächst, die als mütterlicher Urgrund all die verwirrende Fülle sich steigernder und bekämpfender Erscheinungen, die die Welt des 16. Jahrhunderts ausmachen, trägt, ist der eigentliche Inhalt seiner Darstellung, aber wiederum nicht als eine „geistesgeschichtliche" Musterkarte oder Generalrevue, sondern wie sie sich in der schöpferischen Persönlichkeit eines großen Künstlers und ihrem Werk zur einmaligen Tatsache verdichtet. Und die Lebensfülle, die sich in dieser Darstellung drängt, ist dann wieder der adaequate literarische Ausdruck dessen, was den Inhalt des Erlebnisses „Bruegel" ausmacht, was in den Bildern des Meisters zu Form und Farbe geworden ist. Sind sie doch unmittelbarster und ursprünglichster Lebensausdruck, gleichen fast mehr Gewächsen, wie das Moos und Laub, die Schwämme und Kräuter, die auf ihrer Naturbühne sprießen, denn Werken von Menschenhand. Das natürliche Hervorwachsen und -treiben dieser Kunst aus Tausenden von Lebensimpulsen und Lebenskräften, hat auch ihrer Darstellung eine gedrängte, fast formsprengende Fülle verliehen. Die sprachliche Diktion ist, wie unterm Eindruck ihres Gegenstandes, von schwerer, massig gedrungener, in einer Menge von Epithetas, Vergleichen, Analogien, Erläuterungen sich äußernder Kraft. Und doch nirgends ein Überwuchern der Details, sondern ein deutliches Hervorwachsen des Grundmassivs: der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit.

Ein andermal wieder erhält die Schilderung visionären Schwung, hingerissen von der ekstatischen Inbrunst des Themas: „Greco und der Manierismus". Die Sätze, mit denen das Leichenbegängnis des Grafen Orgaz erzählt wird, mit denen der Sprecher (Dvořák hat das Thema zu einem Vortrag ausgearbeitet und deutlich klingt aus der Arbeit die unmittelbare Überzeugungskraft, das Suggestive des lebendigen Wortes) die düstere spanische Kirchenstimmung heraufbeschwört, wie er weiter die traumhafte, übersinnliche Wunderregion der unirdischen Gestalten des Meisters malt, das sind Zeugnisse von dichterischer Kraft der Darstellung. Eine innige Hingebung an tiefstes geistiges Erleben spricht aus dem Grecovortrag, die alle Konventionen und Schranken zerreißt und mit revolutionärer Gewalt das Wissenschaftliche zur Prophetie, zum schlechthin Menschlichen des Verkündertums steigert. Die Grenzen des Begriffs „Wissenschaft" sind da bereits überschritten.

Es ist bemerkenswert, daß Dvořák, der in früheren Jahren einer mehr formal künstlerischen Einstellung sein vorzüglichstes Interesse der italienischen Kunst widmete, sich in den letzten Jahren immer mehr der verinnerlichten Kunst des Nordens, in der allgemein geistige und menschliche Probleme eine größere Rolle spielen, zuwendete. So schließt sein Lebenswerk mit Abhandlungen über zwei deutsche Künstler: über Schongauer und Dürer. In beiden spricht sich deutlich aus, welch hohe Bedeutung er der Graphik als dem von Hand zu Hand wandernden bildgewordenen Wort, der Kunst des primären menschlichen Verkehrs gerade in einer Entwicklung beimaß, der es um andere als rein künstlerische Dinge ging. In der Abhandlung „Schongauer und die niederländische Malerei" wirft er ein schon oft behandeltes Problem auf: die Chronologie von Schongauers graphischem Werk. Ihre Klarstellung ist ihm wichtig, weil sie die richtige Vorstellung von der Entwicklung des Meisters liefert und damit auch das wahre Bild seiner Persönlichkeit. Das chronologische Problem bei Schongauer wurde bisher immer abstrakt, losgelöst aus dem Zusammenhange der übrigen Kunst, als eine rein graphische Angelegenheit für sich behandelt. Die Resultate waren infolgedessen ebenso schwankend wie wenig überzeugend. Dvořák betrachtet Schongauers graphisches Werk im Rahmen des gesamten künstlerischen Schaffens seiner Zeit und kommt so zu ganz neuen Resultaten. Doch nicht nur die nächsten wissenschaftlichen Resultate machen die hohe, man könnte sagen programmatische Bedeutung dieser Arbeit aus, sondern auch das, was sie methodisch-inhaltlich Neues besagt.

Der kunstgeschichtliche Pragmatismus hat sich mit der individuellen Bedeutung der Kunstwerke bei Feststellung ihrer „Abhängigkeit" weniger befaßt; das Verbindende, die durchgehende Linie war ihm ja wichtiger als das Einzelne. Das führte aber schließlich zu einer Verkennung und Unterschätzung der schöpferischen Eigenart. Als Reaktion machte sich eine begreifliche Abneigung gegen das Aufspüren von „Einflüssen" geltend, da ja mit dem bloßen Feststellen des Einflußes, das allerdings zum beliebten Spiel einer immer inhaltsloseren Wissenschaft ward, künstlerisch und geistig noch gar nichts Wesentliches über eine Erscheinung ausgesagt ist. Die Wahrheit steht nun weder auf der Seite der Pragmatiker noch der der Individualisten, die jede bedeutende künstlerische Schöpfung sich am liebsten wie auf einer Insel im weiten Ozean erwachsen denken möchten, sondern über beiden. Die von anderen Kunstwerken ausgehenden Wirkungen, die sich im Werk eines Meisters in Form von Anregungen, Erinnerungen, Inspirationen, technischen Momenten geltend machen können, werden, richtig verstanden, niemals eine Schmälerung seiner schöpferischen Eigenart bedeuten. Nicht darauf kommt es an, daß solche Wirkungen vorhanden sind, sondern auf die ursprünglichen geistigen Anlagen,

die diese Wirkungen erst ermöglichten und zugleich schöpferisch zu etwas Eigenartigem und Unvergleichlichem verarbeiteten. So werden die „Einflüsse" bei der bedeutenden Künstlererscheinung letzten Endes auch zu Äußerungen ihrer schöpferischen Eigenart. In diesem Sinne hat Dvořák das Problem bei Schongauer aufgefaßt und gelöst.

Ein zweites wichtiges Moment liegt in der völlig sachlichen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, die nicht wie zuweilen früher von einer a priori konzipierten Idee ausgeht, sondern aus der liebevollen Vertiefung in das einzelne Kunstwerk allen Gedankenreichtum schöpft. Nicht die großen zusammenfassenden Ideen sind nun der Hauptinhalt wie einst in „Idealismus und Naturalismus", sondern das Kunstwerk selbst in seiner Schlichtheit und Größe. Und der Forscher ist sich dessen bewußt, daß er ihm mit einer neuen Sachlichkeit der Betrachtung, einem neuen Positivismus, der sich durch seine geistige Vertiefung von dem des 19. Jahrhunderts unterscheidet, am besten dient.

Zu welcher Stärke und Kraft der inneren Anschauung diese neue geistig sachliche Betrachtungsweise anwächst, wie schließlich aus der Anschauung des einzelnen Kunstwerks die Kraft der Erkenntnis eines ganzen Zeitalters geistiger Revolution zu erwachsen vermag, dafür ist der Vortrag über „Dürers Apokalypse" ein klassisches Beispiel. Dvořák hielt im Sommer des Jahres 1920 ein Kolleg über Dürer. Hatte er früher einmal ein Kolleg über Tizian und Tintoretto gehalten, so war es eine Betrachtung der malerischen Strömungen des 16. Jahrhunderts an Hand zweier Künstlererscheinungen, die gleichsam zur Exemplifikation dienten. Der Unterschied gegen die großen, die Gesamtentwicklung behandelnden Kollegien war nur ein quantitativer, kein essentieller; das Gesichtsfeld war verkleinert, sein Inhalt aber nicht näher gerückt und nicht verändert. Im Dürerkolleg aber erwuchs Dvořák zum ersten Male in einer Reihe von Vorlesungen die einmalige und einzigartige Künstlerpersönlichkeit, sich selbst bestimmend und damit ihre Zeit gestaltend, zum Schicksal von Generationen werdend.

Zwei Dinge sind es, an denen sich jene, denen Dvořáks Denk- und Ausdrucksweise fremd ist, vor allem immer stoßen:

Einmal seine Sprache, in der sich die Begriffe in oft barocker Fülle und Schwere drängen und häufen. Sie wirkt so ganz anders als die Riegls, die mit wenigen, aber stählern scharf gezeichneten, eindeutig umrissenen Begriffen operiert, dabei in ihrer sachlichen, stilistisch oft gelehrtenhaft naiv und ungelenk wirkenden Schlichtheit die erschütternde Realität des künstlerischen Erlebnisses dem Leser so ergreifend nahe bringt. Falsch wäre es, in Dvořáks Begriffen ähnlich klar und eindeutig gezeichnete Gestalten zu suchen wie in denen Riegls. Wo Riegl fest und streng zeichnet, dort setzt Dvořák Farbe an Farbe, daß ein lebendig wogendes und leuchtendes Gewebe erwächst, in dem sich eins ins andere verflicht, eines das andere bedingt, nichts einzeln genommen werden darf, weil es sonst leicht mißverstanden wird; und dieses Gewebe als Ganzes, das nicht mit logischer Strenge auf die absolute Geltungsbedeutung und den absoluten Geltungsumfang seiner einzelnen Sätze und Begriffe untersucht werden darf, ist schlechthin das den künstlerischen Phänomenen Adaequate, ihre Umsetzung in eine andere geistige Kategorie, ihre geniale Nachschöpfung und Neuschöpfung mit anderen Mitteln, wie sie nur einzigartige Kraft der künstlerischen Intuition zustande bringt.

Das andere wächst unmittelbar aus dieser Gegebenheit hervor: die Widersprüche, die sich in verschiedenen Arbeiten des Gelehrten ebenso geltend zu machen scheinen, wie in seinen Vorlesungen. Über ein und dasselbe Phänomen sind an verschiedenen Stellen zwei verschiedene Ansichten ausgesprochen. Man könnte dies für ein Zeichen der raschen Entwicklung von Dvořáks Ideen halten, die ihn oft innerhalb kurzer Zeiträume zu einer Änderung seines Standpunktes führten. So erklären auch die Herausgeber dieses Bandes die Widersprüche in einzelnen Arbeiten durch ihr zeitliches Auseinanderliegen und suchen sie durch den Hinweis auf das Korrektiv einer infolge Dvořáks vorzeitigem Tod ausgebliebene Um- und Ausarbeitung zu rechtfertigen. Nun liegen aber die Arbeiten zeitlich nicht so weit auseinander, daß die Differenzen der Urteile dadurch hätten hervorgerufen werden können; in diesen Kollegien ergaben sie sich bisweilen innerhalb weniger Monate oder Wochen. Der eigentliche Grund liegt wieder in Dvořáks eigentümlicher Diktion. Man muß seine Arbeiten als Ganzes nehmen, die ein Bestimmtes historisch verlebendigen. Um das Eigentümliche und Wesentliche einer Sache herauszuholen, pflegte er gleichsam in Kontraposten zu komponieren. Um das, was ihm das Wesentliche einer geschichtlichen Erscheinung war, die augenblicklich den Hauptinhalt seiner Darstellung bildete, besonders intensiv und deutlich aufleuchten zu lassen, gruppierte er um sie Kontrastfarben, in denen die Dinge eben vor allem auf den Kontrast angelegt waren, ein Ton besonders hervorgehoben wurde unter Zurückdrängung der übrigen, ohne Rücksicht darauf, daß diese Kontrastfaktoren so keineswegs in ihrer ganzen Bedeutung erschöpfend dargestellt, vielmehr einer subjektiven, der einmaligen Aufgabe entsprechenden Farbenberechnung unterzogen wurden. So konnte es vorkommen, daß etwas das eine Mal licht wurde, was das andere Mal dunkel gewesen war.

Dvořáks Geschichtsschreibung ist ein farbiges Verlebendigen. Der Ewigkeitsbedeutung ihrer Begriffe und Urteile darf man nicht nachforschen. Und doch sind diese „Widersprüche" nie so groß, daß sie wirklich zu essentiellen Gegensätzen würden. Niemals ist die (vom jeweiligen Problem aus gesehen) subjektive Färbung mehr als eine wirklich vorhandene Schwingungsmöglichkeit des irrealen, unfaßbaren, stets lebendigen und webenden Dinges „Geschichtliches Phänomen".

So wie die Erkenntnis des Geschichtlichen als etwas ewig Lebendigen und Fluktuierenden niemals „vollendet" ist, so wird es auch nie eine vollendete und in sich geschlossene Wissenschaft vom Geschichtlichen

geben. Die „Widersprüche" in Dvořáks Werk sind farbige Möglichkeiten und von der jeweiligen Aufgabe gesehen Notwendigkeiten. Die geistige Haltung der letzten Arbeiten, die auf das Einzige und Einmalige ausgehen und nicht auf die Zusammenfassung, macht es unwahrscheinlich, daß Dvořák eine zweite Synthese wie „Idealismus und Naturalismus" geschaffen hätte. Jede dieser Arbeiten ist so erwachsen und so farbig geworden. Von sich aus ist jede notwendig und richtig und veranschaulicht ihren Inhalt mit suggestiver Kraft. Ob sie sich widerspruchslos in das System einer großen Geisteshistorie einfügen lassen, ist eine weder notwendige noch berechtigte Frage.

Denn diese Wissenschaft wendet sich bereits anderen Zielen zu. Sie stellt die Vereinigung dessen, was der Positivismus des vergangenen Jahrhunderts wollte, mit dem Ringen um ein neues Geistiges dar, das unsere Zeitwende gebracht hat. Es ist nicht mehr der alte Positivismus, der an der Oberfläche Halt machte, sondern ein neuer, der in die Tiefe des geistig Wesentlichen eindringt. So künden die letzten Arbeiten Dvořáks bereits diese letzte berechtigte und mögliche Phase, zu der sich die Entwicklung unserer Wissenschaft vor ihrer Auflösung und ihrem Aufgehen in neuen geistigen Entelechien bereitet, an.

Otto Benesch.

Wilhelm Worringer / Die Anfänge der Tafelmalerei. In der Folge: „Deutsche Meister", herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser. Inselverlag Leipzig 1924.

„Paraphrasen über die Anfänge der deutschen Tafelmalerei" — das wäre die angemessene Überschrift für dieses in literarischer und geistesgeschichtlicher Hinsicht anspruchsvolle, brillierend und affektiert geschriebene, im künstlerischen Urteil selten überzeugende, sachlich und im Historischen dürftige Buch, das die Fülle und Mannigfaltigkeit dieses herrlichen, allerdings schwer und nur durch eindringlichste Einzelarbeit zu bewältigenden Themas kaum ahnen läßt, geschweige denn enthüllt. Mit welthistorischen Perspektiven, blendenden Antithesen, einschmeichelnden Analogien und funkelnden Paradoxen allein kommt man hier auf keinen grünen Zweig; dazu sind Sachkenntnis, Überblick und Stoffbeherrschung nötig, wovon in diesem Buche wenig zu spüren ist. Mit der hochmögenden Geste des Über-den-Parteien-Stehens nur das von der Wissenschaft bereits gepflügte Land abzuschreiten, ohne selbst mit kritischer Sonde und hartnäckiger, angespannter Bemühung am Fundament — das noch fehlt! — mitzuarbeiten, heißt, von vornherein auf eine erfolgreiche und fruchtbare Lösung der Aufgabe verzichten. Wie will man „große Linien verfolgen und in dem Gewirr der Tatsachen synthetische Übersichtsstellen errichten", wenn man nicht über dem Material steht, wenn man ganze Landschaften, weite und wichtige Strecken fruchtbaren Kulturlands abseits liegen läßt, „weil sie nur spezialistischer Betrachtung zugänglich sind". Wäre die Grundabsicht des Buches eine systematische, so ließe sich eine Auswahl markanter Beispiele rechtfertigen, — so aber bildet das Buch eine Anzahl lose gefügter, ungleich belasteter Kapitel, die weder durch forcierte formgenealogische Reihen noch durch die viel zu schematisch und allgemein gestellten Herkunftsfragen — das ganze Thema wird geradezu zu einer Ost-Westpolarität der künstlerischen Strömungen verengt — zu einer inneren Einheit gebracht werden.

Der Versuch, die Kunstwissenschaft zur Wesensforschung zu vertiefen, — mit dem Senkblei psychologischer Betrachtung nach dem Sinn und den letzten Gründen der Formgebung und künstlerischen Entwicklung zu loten, zeitigt hier keine allgemein verbindlichen Ergebnisse, weil einerseits die subjektiven Fehlerquellen, wie spezifisch moderne Gefühlsreaktionen, artistisch-geschmäcklerische Reizungen, der Hang zur literarischen Akrobatik zu wenig ausgeschaltet, bezw. in Zucht genommen werden, andrerseits weil die Darstellung zu rasch zur logischen Formel schreitet und den Tatbestand, die Gestalt vorschnell begrifflich etikettiert, wobei als Vergesetzlichungsmittel eine handsame Polarität bevorzugt wird. Nur zu oft schmiegt sich die Sprache nicht dem Formgesetz des Bildes an, sondern logisch-verstandesmäßige Kategorien zwängen das Anschauungsmaterial in ihre begriffliche Dialektik. Über die rationalistische Grundstruktur dieser Art Kunsthistorie können die mit unleugbarem Geschick gehandhabten Kunstgriffe einer raffinierten literarischen Regie, die schwindlige Entwicklungsreihen in verführerischem Zwielicht aufzucken oder welthistorische Hintergründe in bengalischer Apotheose erglänzen läßt, nicht hinwegtäuschen. Es liegt auf der Hand, daß ein Gebiet, auf dem die Forschung teils in vollem Fluß ist, teils noch in tastenden Anfängen steckt, sich denkbar wenig für eine solche Betrachtungsweise eignet.

Auswahl und Ponderation des Stoffes sind durch den zufälligen Stand der Forschung, nicht durch eine selbstständige Verarbeitung und gründliche Kenntnis des Denkmälerbestandes bedingt. Dabei neigt sich der Bau zu sehr nach Norden, da die wichtigsten oberdeutschen Tafeln unter den Tisch fallen. Böhmen und Niederdeutschland schlucken sechsmal soviel Platz als die übrigen deutschen Gaue. Das steht in keinem Verhältnis zur historischen Entwicklung und zur tatsächlichen Rangordnung innerhalb der frühen deutschen Tafelmalerei.

Die Einleitung umkreist mit allgemeinen Erörterungen das Aufkommen des gemalten Altarbildes, ohne auf die eigentlichen Entstehungsbedingungen, auf die historischen Voraussetzungen und Vorstufen, auf die Bildung der frühesten Typen des gemalten Altars einzugehen. Ursprung und Werdegang der frühesten Tafel- und Altarmalerei bleiben völlig im Unklaren. Nichts Bündiges wird über das Verhältnis der Tafelmalerei zur Wand-Glas-Miniaturmalerei oder zur Kleinkunst gesagt, obwohl sich die Kompositionsprinzipien der Altarmalerei zunächst im engen Anschluß an die der Schwesterkünste entwickeln. Daß das gemalte Antependium des 13. Jahrhunderts und die geschnitzten oder getriebenen Klappaltärchen wichtige Vorstufen des Flügelaltars bilden,

wird nicht erwähnt. Derlei Einzelfragen scheinen den auf hoher Warte perorierenden Verfasser nicht zu berühren, da ihm ja das einzelne Werk vorab als Vehikel für die Bloßlegung und Deutung seelischer Hintergründe und weltanschaulicher Probleme dient. Schnell wird der kitzliche Boden der konkreten Entwicklungsvorgänge verlassen und ein glänzendes Feuilleton über den Geist des 14. Jahrhunderts geboten. Die Tafelmalerei am Scheideweg der höfisch-ritterlichen und bürgerlichen Kultur: so faßt der Verf. sein eigentliches Thema. In raschem Zug wird im Hinblick auf die jeweilige Einstellung zur Natur die europäische Kunstentwicklung vom Ausgang der Antike bis zur Gotik abzurollen versucht. Geistvolle und treffende Bemerkungen werden durch willkürliche, einseitige und falsche Behauptungen mißkreditiert. Wie hier die Gotik als das Reich des Sensuellen, als der Wurzelboden des Natürlichkeitsgefühls interpretiert wird, trifft in dieser Zuspitzung nicht zu. Recht fragwürdig klingt die Behauptung, „daß es in der feierlichsten Frühstunde der Gotik zu einem wahlverwandten Ineinanderklingen von gotischem und griechisch-antikem Geist kommt, wie es in dieser Innigkeit nie wieder in der Kunstgeschichte vor sich gegangen ist". Da wird aus einer Mücke ein Elephant gemacht. Wenn aber gar indisches und griechisches Kunstgefühl auf einen Nenner gezwängt werden, so heißt das nichts anderes, als die Dinge auf den Kopf stellen.

Im zweiten Kapitel wird der in Frankreich geprägte Weltstil des 14. Jahrhunderts umschrieben. Den Verbindungslinien zwischen italienischer, französischer und böhmischer Malerei, wie sie Dvořák aufzeigte, wird mit geistreichen Bemerkungen, aber ohne nähere Wegkenntnis nachgegangen. Vieles fordert zum Widerspruch heraus. Brüchig ist die Kontrastsetzung von dem „lateinischen" Giotto zum „griechischen" Siena-Frankreich. Die byzantinisierte Spätantike, als deren Erbe Siena gilt, steht doch im diametralen Gegensatz zur klassischen Antike, mit der Giotto und die italienische Renaissance innerlich ganz anders verbunden sind als der Verfasser in paradoxaler Übertreibung meint, wenn er die Renaissance „in einem tieferen Sinn zum Grab der antiken Klassik" werden läßt. Daß die Römer aus der griechischen Form des unendlichen Werdens (— und Plato!) die lateinische Form des festgelegten Seins gemacht haben sollen, ist von Grund aus irrig. Die plastische und bestimmte, klar begrenzende und artikulierende Denk- und Kunstweise der Griechen wird hier in seltsamer Verkennung ins Malerische verflüchtigt und ins Lyrische erweicht. Erst dem Hellenismus und der spätrömischen Kunst kommt mit Fug das Prädikat „malerisch" zu.

Die Parallelen, die zwischen künstlerischer und religiöser Entwicklung gezogen werden, muten konstruiert an. Reformatorisch gestimmtes Gebiet ist nicht immer guter Boden für künstlerische Keime. Es muß durchaus dahingestellt bleiben, ob die wenig bodenständige böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts, die, besonders in Prag, in ausgesprochenem Sinn als eklektische, stilvermischende Hofkunst gelten muß, mit den reformatorischen Strömungen Böhmens in einen inneren Zusammenhang gebracht werden darf. Die vorwiegend in den breiten, religiös und völkisch fanatisierten Massen der slavisch-tschechischen Bevölkerung wurzelnde Bewegung, die bald hernach im Hussitensturm losbrach und allenthalben blühendes Kulturleben zerstampfte, war kunstfeindlich und bilderstürmerisch gesinnt. Die frühe böhmische Kultur ist keine spezifisch slavische Angelegenheit; die historisch nicht begründete These von ihrem überwiegend slavischen Charakter oder dem Durchbruch slavischer Unterströmungen, was durch eine fadenscheinige und willkürliche rassenpsychologische Interpretation zu stützen gesucht wird, wird zum Hauptfehler der ganzen Darstellung. Die Tschechifizierung der Prager Malerzeche setzt erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein; die neben Tommaso de Modena meist genannten Prager Hofmaler, Nikolaus Wurmser und Theoderich von Prag, sind — das sagen die Namen — deutschen Geblüts; ein Vorher und Nachher einer nationaltschechischen Kunst, eine lebendige slavische Tradition sucht man vergebens, während sich in deutschen Gebieten verwandte, die böhmischen Eindrücke verarbeitende und weiterführende Werke genug finden. So vorsichtig und zurückhaltend eine rassenpsychologische Betrachtung angesichts der völkisch und stammesartlich nicht einheitlichen Atmosphäre des Prager Hofes und im Hinblick auf den starken Andrang romanischer Formelemente vorgehen muß, so darf doch die bedeutende Rolle, die das deutsche Element im Aufbau der böhmischen Kultur jener Zeit gespielt hat, nicht verkannt werden. Selbst die Werke aus dem Kreis des Theoderich, insonderheit die Karlsteiner Fresken, die der Verfasser als mystisch-geheimnisvolle Emanationen urslavischen Volkstums dichterisch ausdeutet — Dostojewski wird als Geistverwandter zitiert —, scheinen mir keineswegs als slavische Erzeugnisse gesichert. Schon die vom Verfasser gebotene Gegenüberstellung des Votivbildes Ocko's und der Mauritius-Erasmustafel Grünewalds könnte zeigen, daß zwischen den Werken des Theoderich-Kreises und kerndeutscher Malerei in ihrer höchsten Entfaltung kein rassenmäßiger Gegensatz klafft — oder ist am Ende Grünewald auch slavisch unterbaut, was zu untersuchen der divinatorischen Deutungsgabe des Verfassers anheimgestellt wird. Die Gruppe der Glatzer Madonna und der Hohenfurther Zyklus — die interessante, hochbedeutsame Berliner Kreuzigung aus der Sammlung Kaufmann wird übergangen — gibt wieder Anlaß zu entwicklungsgeschichtlichen Exkursen, wobei die Nachwirkung spätantiker Formrezepte (Idyllenkunst, Landschaftsstilisierung etc.) erörtert wird. Die Betonung des slavischen Empfindens in diesen Werken wirkt noch weniger überzeugend. In die Hohenfurther Tafeln wird eine atmosphärische Freiheit der malerischen und räumlichen Behandlung hineingedeutet — die Geburtsszene sei „eine große Schwingungseinheit des Athmosphärischen" —, die nicht vorhanden ist. Zu hymnischer Begeisterung erhebt sich die Darstellung vor den Tafeln des Wittingauer Meisters, die den Verfasser den Geist Grecos beschwören lassen. Die

Einwirkung westlicher, insbesondere französischer Kunst auf den Meister von Wittingau wurde wiederholt betont; wie aber vom Verfasser die Linie der Beeinflussung über Broederlam geführt wird, ist wenig überzeugend. Es bleibt bei vagen und allgemeinen Ähnlichkeitskombinationen, mit denen einer ernsthaften Forschung, die sich mit schaubaren Dingen und konkreten Wirkungen befaßt, nichts gedient ist. Es scheint mir nicht gerechtfertigt, den Meister von Wittingau in einem Atem mit den Werken des Theoderichkreises und des Malers des Hohenfurter Heilszyklus zu behandeln, da eine innere Verbindung zwischen ihm und diesen Gruppen fehlt. Es scheidet sich — und das ist kein bloßer Generationsgegensatz — bestimmt von ihnen; wie die südböhmische Plastik (Arbeiten der „Herzogswerkstatt", Krummauer Madonna usw.) auf den großen südostdeutschen Kulturkreis, insonderheit auf Wien weist, was Kieslinger eben nachdrücklich betont hat, so stehen auch die Wittingauer Tafeln österreichischen, salzburgischen und bayerischen Werken näher, als nord- oder zentralböhmischen Bildern. Es sei hier nur erinnert an die wuchtige, kraftgeladene, vom Verfasser unverständlicherweise bei Seite geschobene Kreuzigung aus der Münchner Augustinerkirche (München, Nationalmuseum), an Salzburger Werke (Kreuzigungen in Altmühldorf, Laufen, St. Florian), an einen der schönsten, deutschen Altäre der Zeit, an das ebenfalls übergangene Pähler Triptychon, das vielleicht nach Wien lokalisiert werden darf. Daß Datierungsfragen, die zumeist recht im Argen liegen, nicht ernsthaft angepackt werden, ist bei der Einstellung des Buches nicht weiter verwunderlich.

Den Kulturperspektiven, die in dem Kapitel „Ausstrahlungen des Böhmischen" gezeichnet sind, wohnt wenig Überzeugungskraft inne, weil die Vielfalt der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Probleme auf zu schematische, antithetisch überspannte Begriffsformeln abgezogen sind. Die unterschiedlichen Tafeln aus dem Deutschordensgebiet, bei denen von Fall zu Fall die künstlerische Herkunft eindringlicher zu überprüfen wäre, werden in bunter, zeitlich willkürlicher Reihung vorgeführt. Die Frage, ob Import, ob inländisches Erzeugnis, mag oft schwer zu lösen sein, verdient aber jeweils eine gründliche Überlegung und scheint keineswegs zur Unfruchtbarkeit verdammt. Es spricht Vieles für die Existenz leistungsfähiger Danziger Werkstätten. Auch Elbing und Thorn kommen hier ernstlich in Frage. Die erheblichen Unterschiede der Felder des Thorner Altars sind nicht lediglich durch die Beteiligung verschiedener, gleichzeitig tätiger Hände zu erklären; hier kündet sich ein einschneidender Generationsgegensatz, der die einheitliche Entstehung des Altarwerkes unmöglich erscheinen läßt. Eingreifende Übermalungen mahnen hier überdies zu besonderer Vorsicht. Vom Graudenzer Altar sind zwei, durch die unangenehm glättende Restaurierung zu Talmiglanz gebrachte Darstellungen abgebildet, obwohl ein Teil der Flügelbilder, von denen ebenfalls Stoedtnersche Aufnahmen vorliegen, von der faden Politur verschont geblieben ist. Zur Darstellung und Deutung der Kunst Meister Bertrams werden alle Register gezogen: die Akkorde haben aber so hypermoderne Klangwirkung, daß die Bertramsche Melodie darin ertrinkt. Was da in die naive, kernhafte, bäurisch drastische, treffsichere Kunst Bertrams hineingedeutet wird, scheint eher aus einem Almanach für moderne kosmische Lyrik zu stammen, als aus einem kunsthistorischen Buch. Beim Lesen der Seite 156 ernsthaft zu bleiben, fällt schwer. Kann Bertram ärger mißdeutet werden, als durch diesen pomphaften Schwulst? Vor dem Bertramschen Weltschöpfer, der die köstliche kurios wimmelnde, so gar nicht gottgierige Tierwelt hervorzaubert, ausgerechnet die pantheistisch erweichten, wie Pontius ins Credo passenden Verse Werfels zu zitieren, das ist eine nicht zu überbietende Geschmacklosigkeit. Nach längerem Verweilen bei dem engeren und weiteren Schulkreis Meister Bertrams widmet der Verfasser Conrad von Soest, den Meistern der goldnen Tafel und der Dortmunder Fragmente und Meister Francke streckenweise ansprechendere Kapitel. Eine Stellungnahme zu den schwebenden Fragen, eine Entscheidung oder ein Farbebekennen vermißt man allerdings durchwegs. Darum bleibt das Ganze kunsthistorisch unfruchtbar. Der Weg zur Klarheit ist durch ehrliche und gesunde Irrtümer gepflastert, die sich immer ergiebiger erweisen als fundamentslose und billige Überparteilichkeit. Die Ost-Westparole klappert in dürrer Monotonie durch die Seiten. Aber mit zwei Maschen fängt man keinen Fisch.

Der Saal der frühen „Kölner" ist nach dem Verfasser „wegen Neuordnung geschlossen". Also ein Grund, um so tatkräftiger bei der Neuaufstellung mitzuwirken? Im Gegenteil — federleicht gleitet man über das brenzliche Gebiet hinweg. Und läßt sich dabei eine der wenigen, einigermaßen geschlossenen Entwicklungsreihen entgehen, die von der kalligraphisch-linearen, dekorativ-flächigen Rezeptgotik zum neuen, plastisch-malerischen, sinnenfälligeren, straffere Bildfügung erstrebenden Stil führen. Es nimmt Wunder, daß angesichts des spärlichen Bestandes früher Bildtafeln wichtige und aufschlußreiche, (zumeist um 1350 angesetzte) Arbeiten, wie das interessante Kölner Passionsaltärchen (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 1) und das Berliner Diptychon (Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1627) überhaupt nicht erwähnt werden. Auch dürfte eine tiefer fundierte Geschichte der frühen Tafel- bezw. Altarmalerei — das ist ein grundsätzlicher Einwand gegen das ganze Buch — bei dem lückenhaft erhaltenen Material sich nicht nur auf das eigene Gebiet beschränken, zumal die Wand-, Glas- und Miniaturmalerei des öfteren stilistisch nahestehende Werke aufweist und überdies nicht selten eine Werkstatt auch eine oder die andere der Schwesterkünste betrieben hat. Gerade in Köln geben Fresken, Verglasungen und Miniaturen wertvolle und erhellende Aufschlüsse über die Genesis der neuen Malerei. So irrig der schwärmerische Romantikerglaube an die unbedingte Vormacht und den überragenden Rang der Altkölner Malerei war, so falsch und ungerecht ist die Unterbewertung dieser ansehnlichen und leistungs-

fähigen Schule, wie sie in dem flachen und flüchtigen Kapitel „Köln" geübt wird. Was das Mariengärtlein des Stefano da Zevio in diesem Zusammenhang soll, ist nicht recht ersichtlich. Dagegen wären mit einigen Täfelchen des Veronikameisters die feinen, von Bouchot nicht völlig überzeugend in die Isle de France gesetzten, französischen Bildchen, die sich um das kostbare Carrandsche Diptychon (Bargello) gruppieren, zu konfrontieren. Hier scheinen nicht nur zufällige Bezüge vorzuliegen. Die farbig tiefe, warm empfundene Beweinung des Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 1837) hat mit Köln nichts zu tun und kann mit guten Gründen nach Wien lokalisiert werden.

Gerechter als der unterschätzten Kölner Kunst, die mir keineswegs in innerer Gegensätzlichkeit zu gotischer Gesinnung zu stehen scheint, wird die Darstellung der stilsicheren, verfeinerten Malerei des mittelrheinischen Gebietes. Die Anordnung des Materials nimmt keine Rücksicht auf historische und entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte. Der Schottenaltar, der rund 30 Jahre früher als der Ortenberger entstanden sein dürfte, wird hinten angehängt. Die aufschlußreiche, von den Schottener Flügeln zur Darmstädter Kreuzigung (Landes-Museum Nr. 3) und zur Mainzer Tafel (Altertumsmuseum) führende Entwicklungsreihe wird nicht aufgezeigt. Daß auf die wertvollen, zum Teil mit der mittelrheinischen Kunst sich berührenden Werke der frühen Erfurter und Thüringer Schule (Altarteile im Erfurter Museum, Geißelung im Germanischen Museum, Dornenkrönung im Louvre, Eisfelder Altar in Berlin) überhaupt nicht eingegangen wird, bleibt ein fühlbarer Mangel.

Vollkommen ungenügend sind schließlich die dürftigen, die oberdeutschen Gebiete behandelnden Schlußkapitel. Nicht nur daß Hauptwerke wie der Bebenhausener Thron Salomonis (Stuttgart), der um 1322 bis 1329 entstandene frühe und der um 1350—60 anzusetzende spätere Klosterneuburger Altar, die wichtigen Passionsszenen aus der Bodenseegegend (München, Gregorianum und National-Museum) und alle die schwäbischen, alemannisch-oberrheinischen, bayerischen, tirolischen, österreichischen Arbeiten unberücksichtigt bleiben, — es wird auch durch nicht zum Thema gehörige Lückenbüßer (Tiefenbronner Altar Mosers, Tucher-Altar) der Rahmen des ganzen Buches gesprengt, denn es hat keinen Sinn, Moser und den Tuchermeister zu bringen, dagegen Witz, den Meister der Wurzacher Flügel und die anderen Kämpen dieses kraftvollen Geschlechts wegzulassen.

Das Buch arbeitet ebenso geschickt wie effektvoll mit jenen frappierenden Gedankenblitzen, schillernden Wortspielen, philosophisch drapierten Tiefsinnigkeiten, die eine weitgehende, begeisterungweckende Wirkung auf bildungsbewußte Kreise, insonderheit auf literarische Salons und ästhetische Tee's nicht verfehlen werden. Wem es aber um sachliches und wesenhaftes Erfassen der Kunstwerke und der kunsthistorischen Entwicklung zu tun ist, wird wenig Freude und Gewinn an dem Buche haben.

Ernst Buchner.

Alfred Stange. Die Entwickelung der deutschen mittelalterlichen Plastik. Mit 48 Tafeln. 8° u. 44 Seiten. R. Piper & Co., München 1923.

Die kurzgefaßte Schrift will eine Einführung für Liebhaber der Plastik bieten, nicht mehr. In dieser Absicht werden nur die großen Linien der Entwickelung von der ottonischen Zeit bis zum Einsetzen der Renaissance aufgezeichnet. Mit Recht ist jedes unnötige Wort- und Gefühlsgeklingel weggelassen. Die formale Stilbildung steht dem Verfasser an erster Stelle, wohl auf Grund einer mehr klassischen Schulung, von der der Verfasser herkommt. Die für das Mittelalter so wichtigen geistigen Triebkräfte treten dadurch etwas zurück, was aber in den engen gesetzten Grenzen schon an sich geboten war. Die Entwickelung selbst ist in den großen Zügen richtig gesehen und begründet. Einwände wären zu erheben, wenn von einem Zusammenbruch der Kunst im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts gesprochen wird. Gewiß ist hier eine Knickung vorhanden, die aber ihren Grund in einer Wendung der geistigen Kräfte hat. Es ist mehr eine Umschichtung, die gewisse hochwertige Formen zerstört, dafür aber gerade im mittelalterlichen und deutschen Sinn Neues vorbereitet. Die Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hätte eine etwas stärkere Charakteristik benötigt. Das Bildmaterial, das nicht der Verfasser zusammengetragen hat, könnte in der Auswahl interessanter sein.

Georg Lill.

Franz Wolter und Willi Burger. Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland. Vergleichende Darstellung ihrer Entwickelung. Gr. 8° u. 64 S. 100 Abbild. Holbeinverlag, München 1924.

Der Titel verspricht mehr, als der doch immerhin kurze Abriß hält. Die Holzplastik allein darzustellen ginge vielleicht bei nur aufs Technische gerichteten Absichten — wie dies von anderen Seiten versucht wurde — an. Im allgemeinen wird man die Holzplastik nicht von der Steinplastik in der Gesamtentwicklung trennen können, trotz mancher handwerklicher Verschiedenheiten, die auch auf den Stil abfärben. In diesem Buche ist eine nur gezwungene Trennung festzustellen. Eine vergleichende Darstellung zu geben, ist nicht einmal der Versuch gemacht. Es wäre eines der schwierigsten Probleme der deutschen Kunstgeschichte, die nach Landschaft und nach der geographischen Lage zu den maßgebend beeinflußenden Ländern Italien und Frankreich, dann nach dem eingeborenen Ingenium ganz verschiedene Entwickelung der deutschen Volksstämme nebeneinander stellen zu wollen. Das wäre doch wohl unter vergleichender Darstellung zu verstehen. An einem solchen Vorhaben würde zur Zeit auch eine ganz überragende kunstwissenschaftliche Persönlichkeit scheitern müssen, weil auf weite Strecken im deutschen Gebiete selbst die reinen Materialsammlungen noch fehlen. So ist nur eine historische Skizze entstanden, im ersten

Teil von Willi Burger verfaßt, objektiv ruhig, jedoch farblos, im einzelnen die tiefere Vertrautheit vermissen lassend, im zweiten Teil, der Spätgotik, von Franz Wolter geschrieben, subjektiv eingestellt, mit eigenwilligen Ablehnungen, die aus der Einstellung eines Künstlers und Sammlers, gespeist sind. Die Abbildungen setzen sich zu größeren Teilen aus Klischees älterer Aufsätze des zweiten Verfassers zusammen.

Georg Lill.

Jakob Rosenberg / Martin Schongauer, Handzeichnungen. R. Piper & Co., Verlag, München 1923.

Eine klare, eindringliche und schöne Arbeit, die mit sorgsam wägendem Blick und empfänglichem Sinn den Stoff meistert und das Echte aus der Masse des Schulguts scheidet. Das Buch ist entstanden aus einer breiter unterbauten, ins Einzelne gehenden Münchner Dissertation; dabei gewinnt es durch energische Konzentration und kräftige Streichungen an Geschlossenheit, wenn schon man den Ausfall wichtiger Einzeluntersuchungen, die ja in Anmerkungen oder in einem Anhang untergebracht werden konnten, bedauern wird.

Mit ein paar wirksamen Strichen wird im ersten Kapitel die entwicklungsgeschichtliche Stellung und Bedeutung Schongauers durch einen Vergleich seiner Kunstweise mit dem Stil der älteren Generation, die der Meister ES vertritt, klargelegt. Dann folgt, durch Bildbeilagen nach markanten, für die verschiedenen Entwicklungsstadien bezeichnenden Kupferstichen unterstützt, eine überzeugende Darlegung von Schongauers künstlerischer Entwicklung als Kupferstecher.

Nachdem so eine gesicherte Grundlage für die Zuweisung und zeitliche Einordnung der Zeichnungen geschaffen ist, bespricht der Verfasser nach kurzen Worten über Art und Inhalt des zeichnerischen Werkes in flüssiger, jede trockene Reihung vermeidender Diktion die dreizehn sich als eigenhändige Arbeiten erweisenden Blätter. So wichtig und unentbehrlich für den Verfasser der verdienstliche Katalog der Schongauer-Zeichnungen von Lehrs gewesen sein mag, so selbständig und unvoreingenommen tritt er an jedes Blatt heran — und was nicht vor den höchsten Anforderungen Stich hält, wird mit Recht — auch gegen die Autorität von Lehrs — ausgeschieden. An den Anfang setzt der Verfasser mit guten Gründen den noch ungleichmäßig und tastend gezeichneten Mönch mit dem Meßkännlein, den Lehrs nur als unfreie Nachzeichnung gelten lassen wollte. Den Kupferstichen des gereiften Jugendstils Schongauers werden der Berliner Verkündigungsengel, der Dresdner Scherge, der Rotterdamer Orientale und der Florentiner Christus zugesellt. Die Eigenhändigkeit des mit lahmerer Hand und dunklerer Feder gezeichneten Hauptes auf dem Florentiner Blatt scheint nicht völlig überzeugend — und die Überlegung, daß die Unfreiheit des Striches durch das Hängenbleiben am Rogerschen Vorbild bedingt sei, erklärt die fühlbare Wertunterschiedlichkeit der oberen und unteren Partie nicht ganz befriedigend. In die Zeit freier Meisterschaft sind die wundervoll beseelten Kopfstudien in Dresden (Slg. Friedrich August), Kopenhagen und Wien (Slg. Liechtenstein) gesetzt, während der magistrale Kopf des Alten mit der Pelzmütze (Berlin) als Spätwerk die gebührende Wertung findet. Die dankenswerte Gegenüberstellung der Abbildungen des Beauner Weltheilands Rogers und des Schongauerschen Studienblatts (Paris) läßt eine der interessantesten und aufschlußreichsten Umstilisierungen eines Kunstwerks verfolgen; in der Art, wie hier die hieratische Strenge und feierliche Monumentalität Rogers in die wärmere, beschwingtere und gelöstere Kunstweise Schongauers umgesetzt wird, liegt nicht nur ein persönlicher, sondern ein entscheidender Generationsgegensatz beschlossen. Die Vermutung, daß die Berliner „Maria auf der Rasenbank“ eine Vorstudie für ein Bildtäfelchen sei, hat viel für sich.

Die beiden Zeichnungen bei H. Oppenheimer, die Lehrs in seiner Besprechung des Rosenbergschen Buches (Burlington Magazine XLIV [1924] S. 133) als Arbeiten Schongauers veröffentlicht hat, scheinen mir nicht die Handschrift des Meisters zu zeigen. Das Apostelhaupt kann sich — man beachte die schematischen Parallelschraffuren — nicht neben der Kopenhagener Zeichnung behaupten, und der Schergenkopf zeigt, insbesondere an der Hals- und Schulterpartie, erhebliche Stumpfheiten und Härten.

Es ist schade, daß Rosenberg, der sich so fein und lebendig in den Duktus der Schongauerschen Linie eingefühlt hat, nicht auf die Bilder des Meisters eingegangen ist, die ebenso wie die Zeichnungen einer reinlichen Scheidung harren, die wir vielleicht von einer späteren Arbeit des Verfassers erwarten dürfen. Von der Eigenhändigkeit des Wiener Ursulamartyriums, die Rosenberg in seiner Dissertation mit erwägenswerten Gründen vertrat, ist er nunmehr abgekommen; ob mit Recht, erscheint mir fraglich, denn es läßt sich Vieles zugunsten des bedeutenden Blattes anführen. Aber es ist ja wahrscheinlich — dafür spricht die mitunter das Mittelmaß überschreitende Qualität der 21 angeschlossenen Zeichnungen der Schongauerschule, — daß sich in dem engeren Schülerkreis des Meisters achtbare, durch weitere Forschungen wohl stilkritisch deutlicher faßbare Künstler finden. Eine straffere, Bilder, Kupferstiche und Zeichnungen gleichmäßig heranziehende Gliederung der Schongauerschule nach Individualitäten erscheint nicht aussichtslos, wenn auch wenig verlockend. Einige Schulzeichnungen, die sich als Kopien nach Schongauer erweisen, sind bei dem spärlichen Bestand der originalen Arbeiten von kunsthistorischer Wichtigkeit, so besonders die allerdings erheblich verwässerten Nachzeichnungen Jörg Schweigers, die den Reiz der Schongauerschen Erfindungen noch durchspüren lassen. In dem Londoner „segnenden Christus“ vermag ich nicht mit Lehrs und dem Verfasser die Hand des jungen Dürers zu erkennen, wogegen mir auch der Inhalt und die Art (hellere Tinte!) der Dürerschen Bemerkung zu sprechen scheint. Ich glaube, daß Dürer im guten Glauben, drei Originalzeichnungen Schongauers vor sich zu haben, den Pariser Weltheiland, den segnenden Christus und das

„Mädchen mit dem Feuer" (London) als Schongauer signiert hat.

Das Buch ist vom Verlag würdig und gediegen ausgestattet worden. Die Abbildungen sind, soweit es sich bei dem Verfahren der Autotypie ermöglichen läßt, brauchbar und scharf. Daß freilich gerade Schongauersche Zeichnungen durch diese Art der Vervielfältigung empfindlich leiden, ist bei der Feinfühligkeit und Zartheit der Schongauerschen Linie klar.

Zu begrüßen wäre es, wenn der Verfasser zu einer umfassenden und abschließenden Arbeit über die Kunst Martin Schongauers, die merkwürdigerweise noch immer fehlt, fortschreiten würde. Daß er das Zeug dazu hat, beweist das vorliegende Buch, das auf schwierigem Gebiet mit feinem Takt, sicherem Stilgefühl und besonnenem Urteil Klarheit und Ordnung schafft.

Ernst Buchner.

Hans Curjel / Hans Baldung Grien. 1923 O. C. Recht, Verlag, München.

Ein ansehnlicher Band, reich und gut ausgestattet, neben den Malwerken und Zeichnungen zum ersten Mal die Holzschnitte und Kupferstiche Baldungs in schöner Fülle ausbreitend. Stünde der Text, der beträchtliche Ambitionen in kunstwissenschaftlicher und geistesgeschichtlicher Hinsicht verrät, auf der Höhe der Ausstattung, so hätten wir „den Baldung". Der Verfasser stellt sich die Aufgabe — über alle Einzelforschung und Materialbereitung hinaus — den Wurzelgrund, das Wesen und die Entwicklung der Baldungschen Kunst in zusammenschauender Weise darzustellen. Der Ertrag ist gering; trotz einiger guter Stellen und treffender Beobachtungen, trotzdem ein starkes, aber nicht gebändigtes Erleben wiederholt durchbricht. Es fehlen nicht nur der stilsichere Blick und die wissenschaftliche und gedankliche Zucht, es mangelt vor allem jener historische und psychologische Takt, der — im Sachlichen verankert — wartet, bis das rechte Wort heranreift, der die Werke und Tatsachen nicht für literarische und rhetorische Wirkungen zurechtbiegt. Hinter der prätentiösen und großspurigen Diktion, die mit gespanntem Griff das Wesentliche in prägnante Formeln pressen möchte, jedoch oft zur dürren, blutlosen Manier erstarrt, steckt kein nahrhafter Kern. Leider ist von der „sachlichen Kühe", mit der Curjel in der Einleitung das künstlerische Schicksal Baldungs zu schildern verspricht, im Buch nichts zu spüren. Schwache Arbeiten, wie die Lautenbacher Flügel und die stumpf nach einer Dürerschen Proportionsfigur gemalte Venus (Tafel 65), werden Baldung untergeschoben, während ihm eigenhändige Werke, wie die Wiener „Eitelkeit" oder die „Ruhe auf der Flucht" in der Wiener Akademie ohne zureichenden Grund abgesprochen werden. Die eigentlichen Probleme der Chronologie — liegt diese dank zahlreicher Datierungen bei Baldung nicht so im Argen, wie bei andern Meistern, so gibt es hier doch noch gerade genug zu tun — sind kaum gesehen, geschweige denn gelöst. Für arglose Leser kann das Buch durch den selbstherrlichen, souverän sich gebahrenden Ton, besonders aber durch das bunte Gemisch richtiger, halbwahrer und falscher Behauptungen gefährlich werden. Da zudem das Buch, schon wegen der Abbildungen, auch von dem Forscher viel benutzt werden wird, erscheint es geboten, den Text eingehend zu besprechen, wobei ich der locker gegliederten Darstellung möglichst getreu folge.

In vier klangvoll betitelten Abschnitten ist der Stoff entwickelt. Der erste „Leben und Persönlichkeit" möchte neben einer kurzen, allgemein kunsthistorischen Einleitung und biographischen Notizen eine zusammenfassende Charakteristik Baldungs geben, der zweite „der Nährboden" versucht seine Herkunft und Frühzeit zu umstecken, der dritte „das Werk" bringt in fünf Kapiteln die Darstellung und Entwicklung der Baldungschen Kunst, während der letzte, mit dem pompösen Titel „das Amt" ihre Ausbreitung und Wirkung verfolgt. Am Schluß folgen die Verzeichnisse der Gemälde, Kupferstiche, Holzschnitte, Buchillustrationen, sowie Anmerkungen zur Biographie und Literatur, zu den Zeichnungen und Glasgemälden.

Das Buch setzt ein mit einer unangenehm plakatierenden, stark verzeichneten Skizzierung der mit Baldung gleichzeitigen deutschen Malerei. Beim Aufmarsch der zeitgenössischen Maler erscheinen mittelmäßige Namen wie Traut, Springinklee, E. Schön, während reiche und die besten Bilder und Holzschnitte Baldungs können mit Fug neben den Werken der Größeren als unvergängliche ursprüngliche Begabungen wie der Petrarkameister oder Wolf Huber fehlen und Burgkmair versehentlich zweimal genannt wird. Falsch ist die Behauptung, daß die Kenntnis der Trias: „Dürer, Grünewald, Holbein" genüge, „um den Umfang und das Wesen der deutschen Malerei jener Zeiten zu verstehen". Die markigen Werke, die Cranach als früher Dreißiger geschaffen hat, die festlichen Tafeln Burgkmairs, die phantasievollen, reich quellenden Arbeiten Altdorfers und Hubers, ebenso wie Zeugnisse der deutschen Kunst bestehen, deren Kenntnis für eine gerechte Beurteilung jener einzigartigen Epoche schlechterdings notwendig ist.

Eigentümlich berührt es, wenn der Verfasser „die Generation Franz Marcs" und den Kreis des „Blauen Reiters" (Kandinsky und Baldung?!) als die eigentlichen Erwecker einer neuen Liebe zu Baldung preist. Nach dem Eindruck der Dokumente des „Blauen Reiters" und der Lektüre des Curjelschen Buches meine ich, daß die Generationen der Eisenmann, Scheibler, Bode, der Wölfflin, Friedländer, H. A. Schmid Baldung besser erfaßt, wärmer geliebt und gründlicher gekannt haben, als seine jüngsten „Entdecker". Kurz werden die äußern Lebensverhältnisse Baldungs erzählt, wobei Baldung durch willkürliche Interpretation der Tatsachen zum „feurigen und bis zum Lebensende eifrigen Anhänger der reformatorischen Ideen" gestempelt wird. Entschiedener hätte auf die Herkunft Baldungs aus einer gesellschaftlich und kulturell gehobenen Familie hingewiesen gehört, denn es ist für die Erfassung seiner Kunst wichtig, daß er nicht in die handwerkliche Enge des

Werkstattbetriebes hineingeboren wurde. Und dann vermißt man in einer Monographie über Baldung, daß nicht mit ein paar charakterisierenden Worten auf den Menschen, wie er sich in den Selbstbildnissen festgehalten hat, eingegangen ist, daß dieses schlanke, fein und edel geschnittene Antlitz mit den klaren Augen und der stolzen, gestrafften Haltung nicht in einer eignen Aufnahme gebracht wurde. Während die Basler Federzeichnung (Terey) als Selbstbildnis — darauf wird später in Sachen der Lautenbacher Flügel ein luftiger Schluß gebaut — fraglich erscheint, glaube ich mit Bestimmtheit, in dem mit großen Augen auf den Beschauer blickenden Mann, der links im Torbogen der Straßburger Stephanussteinigung erscheint, auf Grund der weitgehenden Ähnlichkeit mit den Selbstbildnissen auf dem Sebastiansaltar und der Freiburger Kreuzigung den Meister erkennen zu dürfen.

Den Ausführungen über das Wesen der neuen Kunstform mangelt Präzision und Wirklichkeitssinn. Wenn es emphatisch heißt, die Zeit der absoluten Freiheit der Kunst hat begonnen, oder „Ziel wird die bewußte künstlerische Gestaltung des geistigen Wesens der Dinge, des Menschen, der Natur u. s. a.“, so wird hier unhistorisch verallgemeinert und der Gang der Entwicklung in unzulässiger Weise vereinfacht. Es zeigt sich, wie später wiederholt, eine vorschnell abstrahierende, rationalistische Betrachtungsweise, der das eigentliche Wesen geschichtlicher und kunsthistorischer Zusammenhänge zwischen den „diktierenden“ Begriffen zerrinnt.

Baldungs Werke können nicht als „treue Spiegelungen der verschiedenen Kunstströmungen“ oder gar „der entscheidenden Meister seiner Zeit“ gelten. Nur Dürer hat durchgreifenden Einfluß auf die Bildung und Entwicklung der Baldung'schen Kunst gewonnen, während alle anderen Einwirkungen, auch die Grünewalds und die vom Verfasser kaum gesehenen italienischen Anregungen peripherer Natur gewesen sind. Man kann nicht sagen, daß gerade die Zeichnungen für Baldung die „wahre künstlerische“, weil unmittelbarste Schrift des Wesens bilden, jedenfalls nicht in dem Maße, wie dies bei Dürer und Holbein vielleicht zustimmen mag. Der Holzschnitt lag seiner kernhaften und männlichen Art am nächsten. Daß er das Messer selbst geführt, wofür der Verfasser lebhaft eintritt, mag richtig sein. Gut ist die Charakteristik von Baldungs Holzschnittstil. Irreführend ist die Behauptung: „die menschliche Gestalt, ihre körperlichen Formen und ihre Bewegungen sind für Baldung in allererster Linie Träger seelischen Ausdrucks“. Gerade hier werden die Grenzen seiner Begabung fühlbar. So stark mitunter ein elementarer Gefühlsausbruch gestaltet ist, so psychisch gleichgültig bezw. konventionell sind die Mehrzahl seiner Menschen. Seine Psychologie ist primitiv und wenig modulationsfähig, zuweilen freilich von hinreißender Gewalt. Der typische Fall einer unhistorischen Interpretation liegt in der von modernen Gefühlsreaktionen ausgehenden Darstellung der Baldungschen Sinnlichkeit vor. Die elementare, unbekümmerte, oft spröde, fast immer kühle Sinnenhaftigkeit seiner blanken Leiber — ich rede von den Werken zwischen 1505 und 1525 — wird mit Bezeichnungen wie „schwellende Formen, drängende Gebärden, das Bebende erotischer Erregung, das Flimmernde huschender Gebärden usw.“ peinlich verkannt. Auch für das Fragile, Eisig-Erstarrte, Blutarme, Gläsernspröde der späten Akte — die schwüle Lothgeschichte der Wiener Galerie kann ich mir mit dem Baldung der vierziger Jahre nicht zusammenreimen — werden nicht die rechten Worte gefunden.

Bei der Charakterisierung Baldungs als Porträtisten ist das Wesentliche treffend und wirksam herausgeholt. Was dagegen über die Art seiner Kompositionsweise gesagt ist, hat keinen sachlichen Grund. Man kann die Ausnahme nicht zur Regel erheben und sagen: „der Aufbau erfolgt in stärkster Konzentration“. Gewiß gibt es ein paar Holzschnitte und Bildnisse, die wuchtig zur Einheit geformt sind, aber der Mehrzahl der Arbeiten haftet etwas willkürlich und unbekümmert Gebautes, Gestücktes, eine gewisse Sprödheit und herbe Eckigkeit der Konfiguration an. In diesem Zusammenhang hätte ein Hinweis auf die Unempfindlichkeit, ja Gleichgültigkeit, mit der Baldung zumeist das Raumproblem abtut, nicht fehlen dürfen. Daß er hier nicht oder nur selten der oft erkältenden Bahn Dürers gefolgt ist, verrät seine innere Verbundenheit mit den künstlerischen Strebungen der Spätgotik. Daran gemahnen auch das eigenwillig Ziere, das sparrige Sichspreizen, die nicht selten eckig-gespannte Bewegtheit seiner Gestalten. Wenn ein mächtiger Schwung die Glieder zusammenreißt und die Konturen durchschießt, so entwickelt sich der Bewegungszug fast nie organisch aus klaren Innervierungen von Gelenk und Muskel. Die Verwandtschaft mit jener allgemeinen, keiner individuellen Wurzel entspringenden, spannkräftig rhythmisierten Bewegtheit der Spätgotik liegt klar zu Tage.

Die Erörterungen über „den Nährboden“ der Baldungschen Kunst hängen einigermaßen in der Luft, da es sehr fraglich ist, ob die von Curjel mit unzureichenden Gründen dafür erklärte oberrheinische Erde Baldung wirklich genährt hat. Mit dem Hinweis auf den Geburtsort (Weyersheim bei Straßburg) ist die Frage nicht zu erledigen; denn Baldung läßt uns über seine Herkunft nicht im Zweifel, er nennt sich auf der Freiburger Inschrift ausdrücklich „Gamundianus“, wozu kommt, daß sich sein Geschlecht mehrfach in Schwäbisch-Gmünd nachweisen läßt. Haben wir hier einwandfreie Quellen aus erster Hand, so sind die den Geburtsort und das Geburtsjahr überliefernden mittelbar und nicht mehr nachzuprüfen. Es darf zum mindesten als möglich gelten, daß Nordschwaben oder das schwäbisch-fränkische Grenzgebiet den „Nährboden“ gebildet hat, was auch der traditionell angenommene, nicht gerade schlagende, aber doch einleuchtende Zusammenhang der Baldungschen Kunst mit dem Lichtentaler Altar von 1496 vermuten läßt. Von gesichert oberrheinischen und Straßburger Werken, von Schongauer, von den erstarrten Arbeiten des Schongauer Kreises, wie den erwähnten, wenig bedeutenden, trockenen Passionstafeln in Alt-St.-Peter (Straß-

Wien, Liechtensteingalerie

Abb. 165. Nordwestschwäbisch (?) um 1490–1500, Die hl. Helena

burg) führt zu den früheren Arbeiten Baldungs kein erkennbarer Weg. Und die für Straßburg typischen Holzschnitte der Grüningerschen Offizin stehen in ihrer dünnlinigen, kupferstichartigen, malerisch die Fläche überspinnenden Strichführung dem markigen Holzschnittstil Baldungs so fern wie möglich. Die vom Verfasser anscheinend als selbstverständlich angenommene Herkunft des Hausbuchmeisters vom Oberrhein, ist sehr in Frage zu stellen, da gewichtige Gründe auf das mittelrheinische Gebiet weisen. Als Anreger des jungen Baldung könnte am ehesten noch der Dominikusmeister in Frage kommen, der vielleicht — die Darmstädter Tafeln wurden, wie mir Friedrich Back mitteilt, in Straßburg erworben — am Oberrhein tätig war. Aber auch der Dominikusmeister stammt — nach seiner Malweise und Farbigkeit — wahrscheinlich vom Mittelrhein — und überdies ist die Verbindung der Kunst des Dominikusmeisters mit dem Frühwerk Baldungs nicht gerade eng. [Bei der Wichtigkeit der Darmstädter Folgen für die Entwicklung der oberdeutschen Malerei und die Klärung der Jugendzeit Dürers, scheint mir der nahe stilistische Zusammenhang von Interesse, der die Tafeln mit dem kürzlich für das Metropolitan-Museum erworbenen, kunsthistorisch und künstlerisch bedeutsamen Bildnis eines Mannes (bezeichnet: H H 1491; Abb. in Bull. of the Metrop. Mus. XIX, März 1924, Nr. 3, S. 63) verbindet. In dem weich, flüssig und locker gemalten Bildnis, das vielleicht dem Dominikusmeister selbst zu geben ist, vermag ich nichts von ostfränkischer oder Nürnberger Art zu erkennen.] Die Holzschnitte der Bergmannschen Offizin, die Baldung gekannt haben dürfte, können eine längere Lehrzeit Baldungs am Oberrhein nicht erhärten. Daß er während der Wanderzeit sich auch im alemannischen Südwesten, wo eine so starke Potenz wie Hans Fries etwa seit 1480 tätig war, umgesehen hat, ist wahrscheinlich. Diese Fragen erfordern behutsame Prüfung und gründliche Kenntnis des weit verstreuten Materials, wovon in diesem Buche nicht viel zu merken ist. Das künstliche Gebäude der Herkunftskombinationen bricht zusammen, da es auf die irrtümliche Behauptung gegründet ist, daß die (zu früh datierten) Lautenbacher Flügel den „Angelpunkt" der Jugendentwicklung Baldungs bilden würden. In den marklosen, flau bewegten Tafeln, die 1902 auf der Baldung-Konferenz von gewichtigen Kennern mit Recht als Werke der weiteren Baldungschule erklärt wurden, die Hand oder Mitwirkung des jungen Baldung erkennen zu wollen, ist um so unverständlicher, als sich hier offenkundig ein von Grund auf anders gerichtetes Temperament, jedenfalls alles eher als „ausgreifende Jugendlichkeit und triebhafte Heftigkeit" offenbart. Gegen die Ansicht des Verfassers, daß keine formale oder kompositionelle Beziehung zu Dürerschen Werken bestände, sprechen die deutlichen Anlehnungen an das Marienleben. Die Gruppe der Beschneidung geht auf B. 86 zurück, woraus auch der motivisch leicht abgewandelte Kerzenhalter verwendet wurde. Dem mittelmäßigen, nicht unbegabten, aber knochenlosen „Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel" ist eine Tafel mit den Heiligen Georg, Michael und Johannes Ev. (Katalog des Foggmus., 1919 Nr. 58, mit Abb.) zu geben, auf die mich August L. Mayer hingewiesen hat. Auch hier ist eine abgeschwächte Einwirkung Baldungscher Kunst festzustellen. Die von Zürcher vorgeschlagene Zeitsetzung der Lautenbacher Altarskulpturen um 1500, auf die der Verfasser hinweist, ist nicht zwingend, da das Schnitzwerk noch gut im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann.

Ein stilistischer Zusammenhang der Lichtentaler Flügel von 1489 und 1496 mit oberschwäbischer, bezw. Ulmer Kunst, insbesondere mit Schüchlin, der auch als Verlegenheitsname hier nicht am Platz ist, ist nicht vorhanden. Die beiden Altarwerke, die kaum in Lichtental selbst gefertigt wurden, sind angesichts der stilistischen Unterschiede wohl nicht in der gleichen Werkstatt entstanden zu denken, wenn schon sie der gleichen Landschaft entstammen dürften. Vermutlich sind es niederschwäbische Werke, möglicherweise auch Erzeugnisse des fränkisch-nordschwäbischen Grenzgebiets. Die Verwendung der hl. Helena von dem einen Flügel des Altars von 1496 auf einer ganz erheblich später entstandenen Baldungschen Glasvisierung legt eine Beziehung Baldungs zu dieser Werkstatt noch keineswegs „dokumentarisch" fest. Baldung, der für Lichtental gearbeitet hat, kann sich in diesem Fall aus ikonographischen Rücksichten oder auf Wunsch der Besteller an die Vorlage von 1496 gehalten haben. Immerhin scheinen die Lichtentaler Altäre, — ist auch eine Mitarbeit Baldungs nicht wohl denkbar — in dem Stammesgebiet entstanden zu sein, dem Baldung entsprossen ist. Die scharfe, bestimmte Zeichnung und die harte Betonung des Konturs seien als verwandte Züge angeführt. Hiebei möchte ich auf zwei Tafeln in der Liechtensteingalerie (Wien) aufmerksam machen, die den Flügeln von 1496 nahestehen. Die eine, der hl. Nikolaus (durch eine glättende Restaurierung stark mitgenommen) reiht sich trotz der freieren Formbehandlung den Lichtentaler Heiligen gut an, während die andere, die einfach und groß gesehene Helena (Abb. 165) mit ihrem streng und wirkungsvoll vereinheitlichten Kontur, der klar und übersichtlich ausgebreiteten Form, den kraftvoll durchgebildeten Händen über die Stufe der verwandten Werke hinaus weist. Es ist, ohne Zweifel, die bedeutendste Leistung dieser Gruppe. Solche Eindrücke mögen auf den Heranwachsenden gewirkt haben.

Boden gewinnt die Darstellung wieder bei der Schilderung der Nürnberger Zeit Baldungs. Sein künstlerisches Verhältnis zu Dürer ist im wesentlichen richtig gesehen. Daß die Zeichenfehler und formalen Verzerrungen, die sich gelegentlich bei Baldung finden, als Zeichen einer Vergeistigung — „über dem formal Richtigen steht der Ausdruck des Geistigen" — zu fassen sind, trifft nicht zu, da die gelegentlichen Überspitzungen der Form und des psychischen Ausdruckes zumeist etwas Schematisches, mitunter Manieristisches haben und nicht einfach als psychische oder geistige

Wien, Privatbesitz

Abb. 166. Hans Baldung, Die Papageienmadonna

Intensivierung genommen werden dürfen. Eine sichere Verbindung der frühen Zeichnungen von 1504 und 1505 mit oberrheinischer Kunst vermag ich nicht zu erkennen, wie mir auch die Brücken, die von den Nürnberger Holzschnitten Baldungs zu Straßburger Buchillustrationen zu schlagen versucht werden, nicht tragfähig erscheinen. Die Frage der oberrheinischen Herkunft Baldungs ist auch durch die Veröffentlichung des H G signierten (Göttinger) Kupferstiches der Verkündigung (Stechow, Belvedere 1924) nicht geklärt. Selbst wenn das schwache, tastende Blatt wirklich von Baldung herrührt, so ist damit nichts über Baldungs Herkunft ausgesagt, denn Schongauer wurde überall kopiert. Man könnte den kompilierenden Stich etwa als unfreies Frühwerk Baldungs aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts ansprechen, keinesfalls ist er, wie Stechow meint, nach der Nürnberger Zeit unterzubringen. Wenig überzeugend wirkt die Gegenüberstellung der psychisch dünnen, nicht sonderlich tief gefaßten Kreuzigung Baldungs aus dem „beschlossen gart", deren Gehalt mit Ausdrücken wie „extatisch und vergeistigt" gründlich verkannt wird, mit den unvergleichlich rassigeren und originelleren Kreuzigungen (von 1502 und 1503) des von Curjel unterschätzten Cranach. Die wenig freien, „gestellt" wirkenden Altäre von 1507 aus der Stadtkirche zu Halle werden mit Recht, als von Dürerschen Kompositionsrezepten abhängig und beschwert, geringer eingeschätzt. Ob sie die einzigen erhaltenen Zeugen von Baldungs früher malerischer Tätigkeit sind? Die Grisaille-Heiligen auf den Flügelaußenseiten des Helleraltars scheinen mir keinem der faßbaren Dürerschüler näher zu stehen als Baldung. Um 1509–1511 dürfte die etwas holperig und hölzern gefügte, durch die spröde, zögernde, ungelenke Formgebung sich als früh ausweisende „Eitelkeit" in Wien gemalt sein, die, ein charaktervolles und echtes Werk Baldungs, von Curjel grundlos „endgültig" aus der Liste der Baldungschen Bilder gestrichen wird. Die Zerspaltung des Baldungschen Werkes in fünf Schaffensperioden wird in der Folge vom Verfasser selbst nicht eingehalten. Der herbe, zackige, krause Stil der meisten Werke um 1512–13 findet trotz richtiger Teilbeobachtungen keine bündige Umschreibung. Für die Erlanger Apostelzeichnungen ist Baldung kaum verantwortlich zu machen. Die wenigen, durchwegs interessanten Kupferstiche Baldungs werden kurz und obenhin abgefertigt. Sie haben eine eigentümliche und besondere Note, die beim „Sebastian" und „Roßknecht" durch eine sehr persönliche Verarbeitung italienischer, wohl durch graphische Blätter vermittelter Eindrücke — der mächtige Gaul erscheint wie für einen Gattamelata geschaffen — bedingt sein dürfte. Die Chronologie der Holzschnitte liegt im Einzelnen nicht so klar, wie es hier hingestellt wird. Baldung arbeitet nicht gleichmäßig; er dringt oft ruckweise vor; Rückschläge und Stagnationen fehlen nicht. Trotz solcher Fehlerquellen hätte durch gründliche Vertiefung und Vergleichung mehr herausgebracht werden können. Die Holzschnitte werden lebendig, wenn auch nicht immer zwingend analysiert. Ausdrücke, wie die „grausam zischende Phantasie" wirken störend. Das Entscheidende über die Art der Baldungschen Dekoration, wie sie sich besonders auf seinen Wappenrissen auswirkt, wird nicht gesagt.

Für die Ausführung des Schnewlinaltars einen Mitarbeiter anzunehmen, erscheint nicht notwendig. Die Berliner Helldunkelzeichnung eines Mannes, der ein Kind erdolcht, ist sicher keine Studie zu einem bethlehemitischen Kindermord, sondern dürfte — nach H. A. Schmid — den Saturn darstellen.

Mit Recht wird bei der Besprechung des kompositionellen Aufbaus des Freiburger Hochaltars eine gewisse Lockerheit des Gesamtgefüges betont; in diesem Punkt ähnelt Baldung Dürer, der beim Paumgärtner- und Helleraltar nicht sonderlich auf die Einheit des Altarganzen bedacht ist, im Gegensatz zu so straff gefügten Altarwerken wie Grünewalds Isenheimer-, Burgkmairs Kreuzigungs-, Schaffners Wettenhausener-Altar. Die Darlegungen über den Freiburger Altar und die vermutliche Entstehungsfolge der einzelnen Tafeln werden das Rechte treffen.

Die oberflächliche Betrachtungsweise, die den Verfasser zu keinen bündigen Schlüssen in den Zeitsetzungsfragen kommen läßt, wird angesichts der Beurteilung der beiden, sicher von Baldung selbst gemalten Fassungen der „Ruhe auf der Flucht" (Nürnberg, Wien) besonders deutlich. Die Übereinstimmung der beiden Bilder geht nach dem Verfasser „bis in kleinste Einzelheiten", während in Wahrheit jeder Strich, jede Falte, jedes Blatt, jedes Lockengekräusel, jedes Schlaglicht anders sitzt — und im räumlichen Aufbau wichtige Veränderungen vorgenommen sind. Die Art der Verschiedenheiten erlaubt mit einiger Wahrscheinlichkeit die krause, frischere, räumlich ungelenkere, zu Unrecht verdächtigte Wiener Fassung als die frühere, etwa um 1513 entstandene Arbeit, die ausgeglichenere, räumlich klarere Nürnberger Tafel als das einige Jahre später (etwa 1515–16) gemalte Werk anzusprechen. Die nach der falsch gelesenen Jahreszahl auf 1514 datierte „Mutter Gottes" im Freiburger Museum kann schon wegen der glatten, bereits etwas erstarrten Formgebung nicht so früh eingeordnet werden. An der Einerstelle der gut erhaltenen, anscheinend unberührten Jahreszahl steht deutlich eine lateinische Zehn, die unmöglich aus einer (von Baldung damals überdies nicht mehr verwendeten) spätgotischen Vier (8) entstanden sein kann. Es liegt hier eine seltene, aber nicht vereinzelnte Kombination von arabischen und lateinischen Ziffern vor, die sich — nach einer Vermutung Walter Gräffs — zwanglos in 1520 (151(0)+X) auflösen läßt, womit der stilistische Befund, der in manchem an den großen Frankfurter Altar denken läßt, einigermaßen zusammengeht, wenn schon man ohne die Jahreszahl die Tafel noch später ansetzen würde. Etwa gleichzeitig dürfte die vom Verfasser nicht erwähnte „Maria mit den Papageien" (Wien, Privatbesitz; Abb. 166), entstanden sein. Die eckige, etwas spröde Anmut, die glatte, scharf silhouettierende, mitunter verhärtete Formgebung, schließlich Ei-

Nürnberg, Germ. Museum

Abb. 167. Hans Baldung, 1524, Judith

Kunsthandel (1923 bei J. Böhler. München)

Abb. 168. Ferraresisch um 1480–90, Die Sintflut

Bamberg, Städtisches Museum

Abb. 169. Hans Baldung, 1516, Die Sintflut

genheiten der Typik und Proportion bringen das sorgfältig gemalte, im wesentlichen gut erhaltene Bild mit den Tafeln des Frankfurter Altars und der Freiburger Maria von 1520 zusammen. Die für die Entwicklung Baldungs entscheidende Wendezeit (um 1518—1522), besonders das Hauptwerk der Epoche, der wuchtige Altar aus der Frankfurter Dominikanerkirche findet nicht die gebührende Würdigung. Für die Versetzung der gewöhnlich um 1516 angesetzten Aschaffenburger Kreuzigung in die spätere Zeit bringt der Verfasser beachtenswerte Gründe. Zwar sprechen äußere Gründe, wie die wohl aus dem 17. Jahrhundert stammende Inschrift (Ölfarbe) der Rückseite „HGB Das Monogrammo von Johann Grin Baldung 1516" und die einfache Form des Wappens Albrechts von Brandenburg (ohne die 1518 verliehenen Kardinalsabzeichen und die späteren Landeserwerbungen) für 1516, aber gewisse manieristische Züge der Typik scheinen auf eine spätere Entstehungszeit zu weisen. Um 1530 läßt sich das Bild allerdings schwer unterbringen, da die Kreuzigung auffallende Unterschiede (Farbigkeit, Modellierung, Raumbehandlung) zu den für 1530 festgelegten römischen Historien bei A. S. Drey aufweist. Und die Akte der Gekreuzigten — ich bringe zum Vergleich einige Ausschnitte des Bildes (Abb. 171—173) — stehen den Figuren der Aschaffenburger Sintflut (1516) entschieden näher als den erstarrten, blutlosen Leibern der Historien von 1530.

1528 ist das kleine, sehr aparte, farbig kapriziöse Täfelchen (Abb. 170) mit der Darstellung des ungleichen Liebespaares entstanden, das kürzlich die Karlsruher Galerie von A. S. Drey erworben hat. Es ist rechts oben einwandfrei mit Monogramm und der Jahreszahl 1528 bezeichnet. Der Kontrast zwischen der kalten, starren, kalkweißen Buhlerin und dem blutvollen, hitzigen, stürmisch werbenden Alten ist schlagend herausgearbeitet. Zu den interessantesten historischen Darstellungen Baldungs gehört der kürzlich aus Pariser Besitz nach Frankfurt (Z. M. Hackenbroch) gelangte „Mucius Scävola" (Abb. 174), der rechts unten die echte Bezeichnung H. BALDUNG FAC 1531 trägt. Die Tafel (Holz 98×68,5 cm) schließt sich inhaltlich, stilistisch und im Format den Dreyschen Heldendarstellungen an, ist jedoch in den Farben (neben dem beherrschenden Gelb des Landsknechts stehen Rot, Blaugrün, Weiß und verschiedene graue, grünliche und weißliche Töne) bunter und leuchtkräftiger als die gedämpfteren Münchner Stücke. Der schroff und stolz sich wendende Held — eine wahre Hamletgestalt — wirkt mit bühnenmäßiger Einprägsamkeit. Für die räumlich hart gestückte Komposition ist der Kunstgriff kennzeichnend, mit dem durchgehende Schräglinien (Lanze, Zeltkonturen, Kredenz) auf Scävola konvergieren.

Mit großer Bewegung — zumeist schlagkräftig und wirkungsvoll — werden die im zweiten Jahrzehnt geschaffenen Hauptblätter der Baldungschen Holzschnitte behandelt. Freilich vermißt man gerade angesichts dieser unvergleichlichen Blätter nur zu oft eine sachliche und disziplinierte Betrachtungsweise. Eine falsche Verallgemeinerung steckt in der These: das neue Ziel der Baldungschen Kunst sei: „Darstellung der körperlichen Vitalität an sich." Das ist ebenso aufklärerisch und rationalistisch gedacht, wie die im Kern falschen Tiraden des Kapitelschlusses: „die kirchliche Sphäre ist verlassen, der Boden einer souveränen Kunst ist endgültig betreten." Die Kunst hat sich mit am souveränsten entwickelt, als sie diente. Der Hinweis auf Dürer und Grünewald mag genügen. Die Befreiung von dogmatischen Konventionen ist nicht identisch mit einer Loslösung vom religiösen Wurzelboden.

Weder durch das Werk noch durch das Leben Baldungs erscheint die Einschiebung eines eigenen Kapitels „Reformationszeitalter" gerechtfertigt. Baldung war kein spezifischer Maler der Reformation, weder in engerer historischer Hinsicht, wie Cranach, noch in jenem tieferen, über alles Konfessionelle hinweggreifenden Sinne, wie Dürer. Sein Gottvater auf der Freiburger Marienkrönung ist ein biederer Märchenvater, sein Christus daselbst hat etwas fatal Schneidermäßiges, und die Apostel auf den Flügeln haben kantige Bürger- und Handwerkerphysiognomien, sind alles andere als geisteserfüllte Zeugen des göttlichen Wortes. Und wenn — besonders auf den Holzschnitten — ausdrucksstarke, seelisch gespannte Gruppen und Menschen gestaltet sind, so fehlt ihnen doch jene spezifisch evangelische Frömmigkeit, Seelentiefe und Verinnerlichung, wie sie uns das Werk Dürers und das Wort Luthers verkörpern. Daß Baldung mit der neuen Lehre sympathisiert hat, was wahrscheinlich ist, daß er mitunter reformatorische Bücher illustriert und reformatorisch gesinnte Männer porträtiert hat, rechtfertigt es noch keineswegs, ihn zum glühenden Anhänger Luthers zu machen, zumal er gleichzeitig für katholische Auftraggeber arbeitet. Nicht berechtigt ist die Umdeutung gewisser Arbeiten, die viel wahrscheinlicher auf den Wunsch der Besteller oder den Bedarf der Stunde zugeschnitten sind, zu persönlichen Bekenntnissen des Malers. Das ist der Fall bei dem Lutherbildnis, dessen Gloriole kaum auf die Initiative Baldungs zurückgeht. Die (als typisch für die Geisteshaltung Baldungs hingestellte) Zuwendung zu dem alttestamentarischen Stoff der Sintflut (Abb. 169) braucht nicht durch einen freien Entschluß Baldungs, sondern kann ebenso gut durch einen Auftrag bewirkt worden sein. Der Anschluß an italienische Fassungen der „Sintflut" ist deutlich aufzeigbar. Neben dem Baccio Bandini zugeschriebenen Stich, auf den Freund hinwies, ist hier eine wohl von einem ferraresischen Maler aus dem Ercole de Roberti-Kreis gemalte Tafel (Abb. 168) zu nennen, die möglicherweise als Anregung für Baldung gedient hat, wobei die Komposition wohl durch ein graphisches Blatt (Zeichnung, Stich?) übermittelt wurde. Trotzdem in das Bamberger Bild an Stelle des kleinteiligen Durcheinanders des zappeligen ferraresischen Stückes Luft und Übersicht gebracht ist, so bleibt doch der Zusammenhang noch klar erkennbar.

Die künstlerische Entwicklung der Baldungschen Bildnistafeln verläuft nicht in einer geradlinigen Aufwärtsbewegung. Die Höhepunkte liegen in den mittleren

Karlsruhe, Gemäldegalerie

Abb. 170. Hans Baldung, 1528. Das ungleiche Paar

Aschaffenburg, Schloßgalerie

Abb. 171 und 172. Hans Baldung, Kreuzigung Christi (Teilaufnahmen)

Aschaffenburg, Schloßgalerie

Abb. 173. Hans Baldung, Kreuzigung Christi (Teilaufnahme)

Jahren des 2. Jahrzehnts. Neben so markigen und kraftvollen Stücken wie den Bildnissen des Grafen von Löwenstein (1513), Markgrafen Christoph (1515), Pfalzgrafen Philipp (1517), haben die kälteren, artistischeren Tafeln des Morsberg (1525), Bärenfels (1526), des „Neunundzwanzigjährigen" von 1526[1]) einen schweren Stand. Auch die Entwicklung der Aktfigur hätte ganz anders herausgeholt gehört. Sie beginnt — auch bei den Bildern — nicht erst um 1517. Am Anfang steht der zage, eckige Akt der Wiener „Eitelkeit" (um 1509—11), dann folgt das ausfahrend bewegte, gedrungene Weib des Florentiner Totentanzes, das nach den Analogien mit dem kleinen Holzschnittsebastian um 1512 entstanden sein wird. Diesen typischen Frühwerken stellen sich die beruhigteren, im Umriß geschlosseneren Akte der Basler Todesbilder von 1517 gegenüber. Über die zügig und gespannt konturierten Frankfurter Hexen (1523) und die Nürnberger „Judith" (1524) (Abb. 167) führt der Weg zu den stolzen, frei aufstrebenden Leibern der Venus von 1525 und der Budapester Eva, deren beschwingte Konturen mit wundervoller Schnellkraft ansteigen. Bald darauf — bereits in den Münchner Allegorien von 1529, besonders in der steifen „Musik", der übrigens nicht ein „in seiner Gattung undefinierbares Tierchen", sondern eine feiste Katze zugesellt ist, — setzt die Erstarrung, die erkältende, nicht mehr von frischen Leben durchblutete Formgebung, die Manier ein.

Eine so lendenlahme, knollig und stumpf modellierte Figur wie die Venus mit Amor (Tafel 65) ernstlich mit Baldung in Verbindung zu bringen, wo zudem die Abhängigkeit von einer Dürerschen Proportionszeichnung offenkundig ist, ist mir unverständlich. Ich vermute, daß der von Cranach, den Kleinmeistern, in der Hauptsache aber von Baldung beeinflußte Maler dieser Tafel die früher fälschlich Baldung oder Gerung, von Pauli dem Barthel Beham zugeschriebene Vanitas in Hamburg geschaffen hat. Wenn die Baldungsignatur, die auf der Tafel gefunden wurde, älteren Datums ist, so wäre das höchstens ein Beleg, daß Baldung schon früh gefälscht worden ist.

Gewiß finden sich auch unter den Werken des 4. und 5. Jahrzehnts noch bedeutende und wertvolle Leistungen — namentlich unter den Holzschnitten, die die frühere Schwungkraft und Unmittelbarkeit ganz anders bewahren, als die Gemälde —, aber allenthalben melden sich auf den Bildern gewisse Formelhaftigkeiten, manieristische Kapricen, Geziertheiten und Verhärtungen, die deutlich genug den Abstieg in die Manier verraten. Es ist daher eine Überschätzung und Verkennung der Werke dieses Spätstils, wenn gesagt wird, „synthetisch verbinden sich in ihnen die wesentlichen Elemente der vier vorhergehenden Perioden". Es kann keinen Augenblick zweifelhaft sein, wo bei Baldung die Höhepunkte des Schaffens liegen.

Die Chronologie der Spätwerke läßt sich schärfer herausschälen. Dürfte das Bissingsche „erste Menschenpaar" nicht lange nach den Münchner Allegorien entstanden sein, so rücken die Casseler Ringer mit ihrer weit getriebenen, glasharten Modellierung energisch von den Dreyschen Tafeln (1530) ab und weit ins 4. Jahrzehnt herunter. Zu einer vorletzten Stufe reihen sich die Karlsruher Fragmente (1539), das „Noli me tangere" (1539), die Madrider Grazien und Lebensalter, während die eigentümlich gedämpften, formal sich lockernden Madonnen in Straßburg und Sanssouci mit den blutleeren, morbiden „sieben Lebensstufen" (1544) den Abklang des Baldungschen Lebenswerkes bilden. Der Verfasser möchte zwar das „Werk" mit einem wirksameren Aktschluß krönen, indem er den angeblich um 1544 entstandenen „behexten Stallknecht" als eine letzte Zusammenfassung der Baldungschen Kunst, als „den unheimlichen Schwanengesang des vom Tod getroffenen Meisters" bezeichnet. Aber dieser literarische Effekt blüht aus schwankem Grund, denn der Datumswegweiser, die ärmliche, marklose Basler Zeichnung von 1544 wirkt mit ihren dilettantischen Verkürzungen und Unverstandenheiten (Kopf, rechter Arm) wie ein schwacher und mesquiner Abklatsch, — man betrachte die sinnlose Veränderung der linken Hand! —, der eines Baldung durchaus unwürdig ist. Der grandiose Holzschnitt mag — das dürfte der späteste Termin sein — etwa gleichzeitig mit den Pferdeholzschnitten (um 1534) entstanden sein.

Der letzte Abschnitt sucht die Wirkung Baldungs auf die zeitgenössische und spätere Entwicklung der deutschen Kunst darzulegen. Sein Einfluß auf den Nürnberger Kreis erscheint — trotz der Unterordnung unter Dürer — offenbar, wenn schon vorerst nicht immer klar gesagt werden kann, wer unter den jüngeren Weggenossen Dürers im einzelnen Fall der Fortschrittliche und Anregende war. Das Ansbacher Kelterbild hat weder mit Baldung noch mit Kulmbach Näheres zu tun, sondern gehört einem Dürerschüler an, dessen Werk ich an anderer Stelle zusammenzustellen versuchte. Die große Bedeutung der Kunst Baldungs für die oberrheinische und Schweizer Kunst wird gebührend hervorgehoben. Eine Reihe von Werken der engeren und weiteren Schule wird aufgezählt, ohne daß die wichtigeren Köpfe des Kreises mit ein paar Strichen umrissen werden. Die um 1510—15 anzusetzenden Flügel und Predella des Talheimer Altars, der viel mehr aus Dürerschen Holzschnitten als aus Reminiszenzen an Baldung gespeist ist, scheinen mir dem jungen Meister von Meßkirch nahe zu stehen. Von dem zahmen Baldungjünger „C. W.", der 1516 das (stark restaurierte) Nürtinger Altarwerk gemalt hat, hängen in der Würzburger Universitätssammlung zwei auseinandergesägte, ursprünglich einen rechten Altarflügel bildende Tafeln (hl. Barbara; Mannalese), die im Katalog als Bernhard Strigel und „Oberrheinisch" geführt werden. Die zeitliche Fernwirkung Baldungs wird überschätzt. So glatt führt Baldung doch nicht in den Barock hinein — und ein Maler wie Joseph Heintz erhält die entscheidenden Anregungen nicht von Baldung, sondern vom italienisch-niederländischen Manierismus.

1) Kürzlich angekauft für das Germanische Museum zu Nürnberg, das dank der Energie seines Direktors und der großzügigen Museumspolitik der Stadt Nürnberg nunmehr eine der schönsten Baldungsammlungen besitzt.

Frankfurt a. M., Hackenbroch

Holz: 98 × 68.5

Abb. 174. Hans Baldung, 1531, Mucius Scävola

Die Anordnung des Bildermaterials ist im Einzelnen wenig sorgfältig und sinngemäß. Gesamtaufnahmen des Baldungschen Hauptwerkes, des Freiburger Hochaltars, die für die Beurteilung der Wirkung von Gewicht sind, fehlen. Die zusammenkomponierten Flügelteile des Schnewlinaltars werden durch die unüberlegte Seitenanordnung fühllos auseinandergerissen. Die Innenseiten der Flügel des Frankfurter Altars sind — nach der üblichen Photographen-Unart — rücklings zusammengekuppelt.

Nicht ohne Widerspruch darf die willkürliche und ungenügende Art, wie am Schluß über die Baldungliteratur berichtet wird, bleiben. Die wichtigen Rezensionen der Tereyschen „Baldung-Zeichnungen" von Scheibler und A. H. Schmid hätten vermerkt werden müssen. Unverständlich ist, daß der Name Friedländers, der im „Thieme-Becker" Baldung behandelt und in verschiedenen Aufsätzen das Werk Baldungs erweitert hat, überhaupt nicht erwähnt wird, obwohl die Ergebnisse von Friedländers Forschungen genutzt werden. Ebensowenig ist es üblich, ein in der Literatur unbekanntes und unbeschriebenes Baldungblatt, das in einem Kabinett richtig erkannt und bezeichnet worden ist, ohne Angabe dieser Sachlage in das Verzeichnis der Holzschnitte aufzunehmen, wodurch der Fund als Verdienst des Verfassers aufgefaßt werden muß.

Die Holzschnitte des vorliegenden Buches sind auch gesondert in einem schmalen Band erschienen,[1] zu dem Curjel eine Einleitung geschrieben hat, die in den allgemeinen Erörterungen wenig befriedigt, während die Umschreibung des Holzschnittstiles Baldungs treffende Bemerkungen enthält. In der Einleitung hätte gesagt gehört, daß der Band nichts anderes ist, als ein Wiederabdruck der Holzschnitte der Curjelschen Monographie.

Ernst Buchner.

Neue Urs Graf-Literatur.

Karl Theodor Parker: Verzeichnis der zerstreuten Handzeichnungen (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1921).

Derselbe: Ein unbeschriebener Holzschnitt Urs Grafs (ebenda 1923).

Emil Major: Eine Teppichwirkerei nach einem Holzschnitt Urs Grafs (ebenda 1923).

Karl Theodor Parker: Zu den Vorbildern Urs Grafs (ebenda 1923).

Derselbe: Zwanzig Handzeichnungen Urs Grafs in Faksimilereproduktion. Verlag Orell Füßli, Zürich.

Wilhelm Worringer: Die Holzschnitte zur Ringmann-Passion von Urs Graf. R. Piper & Co., München 1923.

Wir sehen heute weniger mehr das unleidlich Zügellose, hemmungslos Zerfahrende in der Kunst Urs Grafs, sondern erkennen darin (in seinen Handzeichnungen besonders) vielmehr einen Höhepunkt deutscher Zeichenkunst, einen Gegenpol zu Dürers unablässig sich mühender, um ein hohes Problem ringender Art. Graf ist der Typus des keck und naiv zupackenden, um Formprobleme sich einen Deut kümmernden Künstlers, dem es wesentlich nur auf den unmittelbar überzeugenden „Ausdruck" ankommt. Er ist ein Meister, der in seiner Kunst so wenig wie im Leben die treffsichere Faust des reisigen Haudegens verleugnet. Satirisch, gefühlsstumpf bis ins Groteske und Zynische ist der Charakter dieser oft unheimlich treffsichern, flüchtig hingeworfenen Blätter, durchtränkt oft von einer schrillen, erbarmungslosen Ironie, die vor sich selbst nicht halt macht. Auf einem Blatt der Albertina wird ein Soldat hingerichtet; Graf schreibt als nur zu berechtigte Selbstermahnung darauf: „Lueg ebe für dich." Wie sehr seinen Zeichnungen der Charakter des Pamphletes oder der Confessio anhaften kann, beweisen andere Stoßseufzer, die nur Sinn haben in direkter Beziehung zum Angesprochenen. Auf einem glänzenden Basler Blatt etwa: „All mein Geld verspilt", oder anders, zur Begehrten häufig und frisch von der Leber weg: „O, Aneli ich wot gern", oder: „Ach Got, lieb mich iz oder leyd sy mir, ich stirb sunst schier" usw. Zeichnungen also nicht um eines ästhetischen Reizes willen entstanden (für einen Sammler etwa), sondern als unmittelbare Mitteilung, um einem übervollen Herzen Luft zu machen. Und diese tendenziöse Absicht, die er nicht immer rein als geschautes Bild bannen kann, ist der fruchtbare Nährgrund in so vielen Arbeiten Grafs und in allen fast, die aus freiem Künstlerwillen ohne Auftrag entstanden sind, daß man versucht ist, überall wieder geheime Anspielung zu wittern. Diese Zeichnungen sind eine verfrühte Blüte deutscher Genredarstellung, Zeit- und Kulturdokumente seltenster Art. Weil sie nicht mit dem kühl beobachtenden Auge des „Objektiven" gesehen sind, sondern Späne sind nur eines bewegten Lebens, das mitten drin stand im Umkreis dieser Darstellungen, mitschaffenden Anteil hatte an der so mitgeteilten Welt. Was kommt es da an auf sorgsame Durchbildung, Klärung des Raumes und der Handlung, edeln Linienschwung und gotischen Rhythmus? Diese Blätter sind autochthon, wie die Gesinnung neu und einmalig war. Eine so ungebundene, reiche Kraft sucht ihre eigenen Wege. Wenn nur der Witz getroffen ist, wieweit es dann „Kunst" ist, ist erst die zweite Frage. Es ist nicht l'art pour l'art; Landsknechtkunst heißt hier die Überschrift. — Freilich muß dieses Elementare dann erlahmen, wenn Zweck und Thema vorgeschrieben sind, ikonographische und thematische und im besondern religiöse Gebundenheit hemmen, Mäßigung, Überlegung, Bauen erfordern. Mit wenigen Ausnahmen (aus der Passion!) sind seine Zeichnungen zu kirchlichen Themata auffallend lahm, konventionell und langweilig. Da rast nicht mehr der tolle Furor einer übermütigen, raub- und kriegslustigen, ganz aufs weltlichdiesseitige gerichteten Zeit in ihm, der frei sprudelnd zu schaffen scheint.

Graf, der Solothurner Goldschmied, ist ein Unzufrie-

1) Holzschnitte des Hans Baldung Grien, mit fünfzig Abbildungen und einer Einleitung von Hans Curjel. Allgemeine Verlagsanstalt München.

dener, ein Pröbler; auch in seinem Handwerk. Alles faßt er an und wie er es anpackt, ist immer eindrucksvoll, so ungeschickt es im Einzelnen und im Formalen auch sein mag. Immer bricht das Temperament durch; immer wieder überrascht die kühne Geberde und der ungeheuerliche Kontur. Das erlernte väterliche Handwerk bietet ihm zu wenig; da geht es zu peinlich und langsam zu; so fängt er als erster vielleicht und wohl unabhängig an zu radieren. Die kläubelnde Malerei fesselt ihn nur sporadisch. Er ist ganz Graphiker. Wenn er sich im Holzschnitt versucht, kommt gleich so ein Wurf wie die Ringmann Passion zustande, die eigenwillig aus der ganzen frühen Straßburger Buchillustration herausfällt. Dann wieder bringt er sehr früh eigenartige Helldunkelschnitte an die Öffentlichkeit. So ähnlich stellt man sich Hans Leinberger, den Meister des Moosburger Hochaltars vor, ähnlich wohl auch den Breisacher Meister HL. Aber über die Zeiten hinweg findet der Schweizer Kriegsknecht einen Nachfahren in der Figur des Lothringers Jacques Callot. – Grafs Interesse ist wesentlich dem Menschen und insbesondere den schwachen Seiten des Menschen zugewandt. Es gibt zwar Landschaften von ihm – prächtige Blätter sogar – und seiner Szene fehlt selten die landschaftliche Andeutung. Vergleicht man sie aber mit den besten Blättern seines Landsmannes Hans Leu oder gar Wolf Hubers (der auch so ein handfester Draufgänger, wenn auch stetiger und zielbewußter, mehr „Künstler" war), so sieht man gleich, daß Graf wesentlich kein Landschafter ist. Dazu fehlt ihm die Treue, die Stille; er sieht auch in der Natur nur das Übersteigerte, Wilde, das seinem jähen Temperament verwandt ist. Er ergibt sich ihr nicht; er zwingt sich ihr auf. So sind seine Landschaften kaum je Porträts, viel eher wildgetürmte Gebilde eigener Phantasie.

Als ein Zeichen des erwachten Verständnisses für die Eigenart Urs Grafs mögen die oben angeführten Aufsätze und Publikationen angesehen sein. Daneben fehlt ja der markante Meister, obwohl er noch häufig mißverstanden wird, in keinem Buch über deutsche Kunst mehr. Karl Theodor Parker insbesondere hat das Verdienst, in mühevoller Arbeit die weithin verstreuten Handzeichnungen gesammelt zu haben. In mustergültiger Weise faßt er in einem knappen „Verzeichnis der außerhalb Basel sich befindenden Handzeichnungen" die Resultate seiner nach Mehrung des bekannten Bestandes gerichteten langjährigen Anstrengungen zusammen, das nun einen Überblick über das heute noch vorhandene Material ermöglicht. Nach wie vor bildet Basel (dank der Amerbachsammlung) mit seinen über 100 Blättern qualitativ und quantitativ den Ausgangspunkt einer Betrachtung über Urs Graf. Die rund 50 Zeichnungen, die Parker mit aller philologischen Akribie diesem einzigartigen Grundstock anzufügen vermag, bereichern aber das Basler Material doch wesentlich. Eine besondere Überraschung bilden einige qualitativ hervorragende auffallend sorgfältig gearbeitete, porträtmäßige Köpfe (die stilistisch noch von Schongauer herzuleiten sind), Köpfe[1] von so skurrilem, spätgotischem Charakter, daß man sich etwa an den Mair von Landshut oder Israel von Meckenem erinnert fühlt: Haar, Bart, Kranz, alles lebt so gierig und wuchernd wie der Blick im Auge und die Warze am Kinn. Ein so starkes, ausdruckgesättigtes Blatt wie das sprechende Kulturbild („zwei gerupfte Vögel") in Oxford (Abb. 174) steht innerhalb der zeitgenössischen Produktion vereinzelt da. Ein ähnliches Basler Blatt von 1516 ist schwächer. Die Darstellung einer stehenden Madonna von 1520 in Pariser Privatbesitz (Nr. 25) scheint von einer elsäßischen Holzfigur von der Art der Dangolsheimerin angeregt worden zu sein. Der für Graf auffallend geschlossene, ruhige Kontur und die Art der holzschnitzmäßigen, wulstigen Faltenbehandlung, die in den Holzschnittendes Meisters HL Verwandtes hat, deuten darauf hin.

Bewundernswert sind die nie versagende, peinliche Treue und die emsige Mühe Parkers, bei all der zeitraubenden Kleinarbeit, die ein solches Unternehmen erfordert. Eine kurze, aufschlußreiche Anmerkung ist da oft der Extrakt langer Mühe und weit ausgedehnter Untersuchungen. Am deutlichsten verrät sich diese Zuverlässigkeit im „Anhang", der ein Verzeichnis der Graf mit Unrecht zugeschriebenen Zeichnungen gibt, oft, sofern es heute möglich ist, mit neuen Zuweisungen. Bei der Lebensart und den äußeren Umständen Grafs kann ja nicht mit der bequemen Verlegenheitserklärung „Schule" operiert werden.

Da ein Nachtrag in Aussicht steht, ziemt es sich nicht, einem so genau und sicher arbeitenden Forscher vorzugreifen. Mit diesem verdienstvollen Verzeichnis der Handzeichnungen ist nun neben dem Katalog des graphischen Oeuvres von His und Koegler die Grundlage zur erfassenden Würdigung einer der merkwürdigsten und krausesten Erscheinungen deutscher Kunst gegeben. —

Dem rastlosen Findereifer Parkers gelang es ferner, dem von Koegler vervollständigten His'schen Katalog der Holzschnitte seines Meisters ein prachtvolles Blatt anzufügen (anscheinend ein Unikum des Londoner Printroom). Es überrascht, die dem Manierismus so sehr gemäße, etwa aus Cranachs Spätwerken bekannte Darstellung des Mädchens mit dem jungen und dem alten Liebhaber auf einer Arbeit Grafs zu begegnen, die Parker um 1511 datieren möchte. Die Niederlande dürften die Quelle gewesen sein. Ich gehe mit Parker einig in der Annahme, Motiv und Komposition dieses meisterlichen Schnittes wären nicht Grafs eigene Erfindung.

Kurz darauf schon konnte Emil Major an derselben Stelle eine Teppichwirkerei aus dem Jahre 1565 nachweisen, die als Vorlage den eben erwähnten Grafschen Holzschnitt benutzt hatte. Es ist ein glücklicher Beitrag zum Kapitel des Verhältnisses zwischen Wirkerei und Graphik. Der kleine Teppich ist leider seit etwa 1900 verschollen.

Einen weiteren Beitrag zum Thema Urs Graf lieferte

1) Man vergleiche z. B. Nr. 24 des Verzeichnisses (Abb. 5) mit J. Rosenberg: Schongauerhandzeichnungen Abb. 20.

Parker in derselben Zeitschrift, indem er auf interessante kompositionelle Entlehnungen einging. Es fügt sich unserer Anschauung von der künstlerischen Art des Meisters als charakteristischer Zug ein, wenn wir sehen, wie er — immer nach neuen Sensationen ausschauend — sich an Schongauer, an Dürer anlehnt, Anleihen macht bei Baldung (der doch so ganz anders gerichtet ist in seinem Wollen: der wohlanständige Humanist neben dem ungeschlachten Raufbold; kann man sich etwa denken, Baldung hätte mit den Waffen in der Hand eine Schlacht mitgemacht?). 1513 schon schreibt er Marc Anton aus. Er hatte ja auch die Amerbachsammlung, die damals an neuester, italienischer Graphik fast unvergleichlich war, zur Verfügung. Aufschlußreicher aber ist der Nachweis, daß die in ihrer genialischen Kurzschrift vielleicht eindrücklichste und stimmungsstärkste Zeichnung, der bekannte halb hängende Sebastian von 1519 (1517?) eine gegengleiche Kopie nach Holbeins Gemälde: Christus an der Marter-säule von 1517 ist. Da zeigt es sich, was „Kopie" heißt bei Urs Graf: es ist in Bequemlichkeit gegründete, formale, äußere Übernahme fertiger Formen. Gleichsam hohl, ausdrucksleer werden sie aufgenommen; mag sein, daß es oft auch nur Erinnerungsbilder sind. Und dies Fremde wird dann — ganz anders als bei Dürers Studienkopien nach Mantegna oder Pollaiuolo — mit dem eigenen heißen Leben erfüllt und in die ganz persönliche Urs Grafsche Sprache transponiert. Hat dieser für Graf fast etwas schwere Sebastian, der ganz dumpfe Schwerkraft zu sein scheint, denn noch etwas zu tun mit Holbeins feingliedrigem, noch im Leiden vornehmen, edeln Christus? Rückt der zuckende Atem des lebensgierigen Kriegsmannes nicht näher an uns heran, als die bei aller Bewegung doch distanzierende, kühle Gehaltenheit Holbeins, die nicht gar fern ist von unerlebtem Pathos. Er kommt aus einer ganz anderen Glut inneren Miterlebens, einer Schicht, in der formale Überlegungen erst viel später kommen. Man wird den Sebastian so wenig wie seine anderen Arbeiten auf korrekte Zeichnung hin prüfen wollen; überzeugend wirkt er allein durch seinen Stimmungsgehalt; hier ist innere Anschauung restlos bildhafte Form geworden. Ein interessantes Problem, das von weitgehender Bedeutung sein könnte, tut sich mit diesem Nachweis auf.

Weniger einleuchtend scheint mir dagegen der Zusammenhang zwischen einer Darstellung der Liebesschmerzen mit einem thematisch verwandten Holzschnitt Meister Caspers zu sein. Trotz des übereinstimmenden Stehmotivs geht er wohl nicht über das allgemein Inhaltliche hinaus. Das schließt ja nicht die Möglichkeit aus, daß Zwischenglieder, die als Vorbilder hätten dienen können, verloren gegangen sind.

Parker zeichnet auch als Herausgeber einer stattlichen Mappe mit 20 Reproduktionen nach Zeichnungen von Urs Graf. Die sorgfältig ausgewählten, bisher meist noch nicht veröffentlichten Blätter sind nach einem neuen, vielversprechenden, wohl noch ausbaufähigen Reproduktionsverfahren Ernst Buris faksimiliert; zum Teil wirken sie so unmittelbar wie die Originale. Die Abbildungen sind meist zu dunkel, der Strich wirkt zu fettig, weich zerfließend. Die Zusammenstellung wurde so getroffen, daß die Entwicklung (soweit man hier von einer solchen sprechen kann) von den freien, mehr andeutenden, mit wenigen saftigen Strichen arbeitenden Zeichnungen des Anfangs bis zu den etwas schwächern, plastisch modellierenden Arbeiten der späteren Zeit deutlich wird. Angesichts dieser Reihe köstlicher Blätter zeigt sich so recht, was für ein prachtvoller Kerl dieser Urs Graf war, wie ungebunden frei er dasteht, wie traditionslos selbständig er seine Welt sah und mit wie unheimlicher Sachlichkeit und schamloser Offenheit er sie darzustellen wußte. Ein ungewöhnliches Talent, ein genialer Dilettant. Selten begreift man so deutlich wie hier, daß da ein Neues gewaltig säubernd hereinbrechen mußte in diesen wirren Knäuel nach allen Seiten auseinanderzerrender — eben noch in sich beruhigter — Tendenzen. Es ist die revolutionäre Luft des Bauernkriegs, die gespannte Schwüle der keimenden Reformation. Kraus verschnörkelte Spätgotik, über der noch der friedliche Schatten Schongauers liegt, und beim nächsten Schritt schon wilder, drängender Barock: die allzu kurze Blüte des deutschen Manierismus. Kluge Anmerkungen mit wertvollen Hinweisen begleiten die Abbildungen.

Als erster Band der vielversprechenden Reihe „Hauptwerke des Holzschnittes" gibt Worringer Grafs Jugendwerk: die Holzschnitte zur Ringmann Passion heraus, die 1503—1506 bei Knoblouch in Straßburg erschien. Sein gewandter Text weist den 27 Blättern ihre Stellung an und würdigt ihre künstlerische Eigenart. Ein stürmischer Wille bindet dies krause Gemisch von unglaublichem Nichtkönnen und anders gesinntem Wollen, von halbgeglücktem Eigenen und skrupellos übernommenem Fremden. Es ist die uneinheitliche, tastende Leistung einer gewalttätigen Faust. Gerade aus dieser interessanten Problematik heraus, diesem gärenden Drängen, diesem kühnen Andeuten, leitet aber diese Publikation ihr Recht ab und läuft damit vielleicht Gefahr, einem snobistischen Halbverständnis von heutzutage, das hier eine erstaunliche Kuriosität oder Ahnen neuester Kunst wittert, entgegenzukommen. Sicherlich schätzen wir da etwas, das die Zeitgenossen anders bezeichnet haben, etwas das wir von den Problemen unserer Zeit aus in diese Blätter hineinsehen. Wir glauben da eine Qualität zu erkennen — neue Holzschnittgerechtigkeit — und täuschen uns wohl selbst damit. Es ist das dekadente Verständnis des Intellektuellen für das Naive und Primitive. Gerade die Blätter sprechen uns ja heute am meisten an, bei denen es am deutlichsten wird, wie sehr der Illustrator aus der Not eine Tugend macht. Aber wie er mit seiner Unfähigkeit ringt und es erzwingen will, das ist doch wieder mehr als interessant. Mir scheint es besser zu sein, sich an der drastischen, ungehemmten Erzählerlust, dem urwüchsigen Temperament und der schlagend simpeln Holzschneidearbeit, der das Weglassen wichtiger ist als das Ausführen, zu freuen. Das ist wesentlich deutsch,

Oxford, Ashmolean-Museum

Abb. 175. Urs Graf, Satirisches Selbstporträt
Aus „Parker, Zwanzig Handzeichnungen Urs Grafs". Buridrucke-Verlag Orell Füßli, Zürich

so gar nicht „schön", und so lebendig illustrativ. Verblüffend schlagkräftig und einprägsam sind diese Holzschnitte zur Ringmann-Passion, eine starke Willensleistung, die schon bestimmt wird durch die wilde, ungezügelte Lebensgier, die für die Produktion dieses einzigartigen Talentes kennzeichnend werden sollte.

Hugelshofer.

Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister / Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. (Schlösser in Bayern, in Einzeldarstellungen herausgegeben von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes in Bayern.) Georg Müller Verlag, München, 1923.

Die Erforschung der fränkischen Barockarchitektur ist seit der verdienstvollen und für ihre Zeit tüchtigen Monographie Joseph Kellers über Balthasar Neumann (1896) in steigendem Maße durch Spezialarbeiten in einer Weise gefördert und vertieft worden, wie sie für die übrigen Kunstzentren des Barock in Deutschland bisher kaum erreicht sein dürfte. Mehr als in irgend einem anderen Gebiet in Deutschland überkreuzen und vermischen sich in Franken die künstlerischen Einflüsse der verschiedensten Richtungen, und es fällt um so schwerer, die Leistung der einzelnen Persönlichkeit herauszuschälen, als wir es dazu noch fast überall mit einer kollektivistischen Tätigkeit zu tun haben, d. h. neben den berufenen Fachleuten kunstliebende Laien und Auftraggeber von ungewöhnlicher Geschmacksbildung ein gewichtiges Wort mitsprachen.

Mit besonderer Deutlichkeit sind diese Umstände an den beiden Hauptwerken des barocken Schloßbaues in Franken, dem Schloss in Pommersfelden und der Würzburger Residenz, erkennbar, die geradezu als Musterbeispiele dieser für das 18. Jahrhundert bezeichnenden Arbeitsweise gelten dürfen.

Für die Würzburger Residenz waren wir bisher auf Einzeluntersuchungen angewiesen. Erstaunlicherweise ist erst eine Reihe von anderen Bauwerken und Persönlichkeiten in besonderen Arbeiten behandelt worden, bevor man an eine grundlegende Untersuchung und Bearbeitung des bedeutendsten Schloßbaues in Franken herantrat. In dem zweibändigen, von Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister bearbeiteten Werke hat dieser Bau endlich eine würdige, zusammenfassende Behandlung gefunden. — Im I. Band ist das ungewöhnlich reiche Material an Originalentwürfen im Zusammenhang mit den zahlreich erhaltenen Bauberichten und Korrespondenzen zu einer lebendigen Geschichte des Baues und seiner Ausstattung verschmolzen, die angefangen mit der Residenzplanung vom Jahre 1719 den Zeitraum von fast 100 Jahren umfaßt. Die scharfe Trennung in Architektur auf der einen und Dekoration und Einrichtung auf der anderen Seite hat es den Verfassern ermöglicht, trotz der Menge des Vorhandenen auch auf die Einzelheiten einzugehen. In dem von Rudolf Pfister stammenden architektonischen Teil wird zunächst in mehreren Kapiteln das Aufwachsen des Riesenbaues verfolgt mit den unter den verschiedenen Fürstbischöfen wechselnden künstlerischen Strömungen; es folgen Abschnitte über die Platzgestaltung, die weiteren Geschicke der Residenz, über die Architektur des Baues, dann werden die technischen Fragen sowie die Forderungen der Denkmalspflege besprochen, zuletzt stehen interessante Erörterungen über die ehemalige farbige Erscheinung des Bauwerkes. In ähnlicher Gliederung schließt sich der II. Teil mit der Geschichte der Dekoration an, bearbeitet von Richard Sedlmaier. Der Wechsel des Stilempfindens im 18. Jahrhundert, der sich gerade bei der Einrichtung der Würzburger Residenz mit großer Deutlichkeit verfolgen läßt, ist in prägnanter Weise in gesonderten Kapiteln in Verbindung mit den wichtigsten Bauaufgaben und den Regierungswechseln herausgearbeitet. Besondere Aufmerksamkeit wird den unausgeführten Planungen und dem Zerstörten, besonders der Bischofswohnung der 30er Jahre und dem Ehrenhofabschluß gewidmet; auch der Hofgarten erfährt eine gesonderte Behandlung. Von dem übersichtlich gruppierten, flüssigen Text mit den zahlreich beigegebenen Abbildungen nach Originalentwürfen ist alles streng wissenschaftliche Material in die umfangreichen Anmerkungen verwiesen, die mit aller Sorgfalt über den Rahmen des Residenzwerkes hinaus zu einer Geschichte der Würzburger Künstler im 18. Jahrhundert ausgestaltet sind und als Grundlage für alle zukünftigen Arbeiten über das Würzburger Rokoko herangezogen werden müssen. Zahlreiche Übersichtstafeln, Tabellen und Nachweise schließen sich in mustergültiger Weise an.

Die Geschichte der Würzburger Residenz, die Keller einfach und ohne Problem erschien, hat sich mehr und mehr kompliziert, je intensiver sich die Forschung mit ihr beschäftigt hat, und das Interesse hat sich hauptsächlich auf die Frage der Autorschaft konzentriert. Bis in die neueste Zeit hinein hat auf der Tradition des 18. Jahrhunderts aufbauend Balthasar Neumann als der unzweifelhafte künstlerische Schöpfer des Baues gegolten. Nachdem Hirsch in seiner Publikation des Bruchsaler Schlosses den Anteil Neumanns dort eingeschränkt und in seiner Arbeit über das sogenannte Neumannsche Skizzenbuch sein Verhältnis zum Dekorativen geklärt hatte, nahm Eckert erstmals in seinem Buch „Neumann und die Würzburger Residenzpläne" 1917 eine Durcharbeitung der erhaltenen alten Bauentwürfe und der Bauakten und Neumannbriefe vor, die ihm klar den bedeutsamen Einfluß und die Mitarbeit von Paris und Wien an der Gestaltung des Baues — 1723 durch Boffrand und de Cotte, in den 30er Jahren durch J. L. von Hildebrandt — erkennen und ihn sogar den Einfluß von Mainz her für die erste Bauplanung ahnen ließen. Neumann kann heute nicht mehr als der geistige Schöpfer der ersten Ausführungspläne der Würzburger Residenz gelten. Zahlreiche neuaufgefundene Baukorrespondenzen aus der Planungszeit (1719/20) geben darüber Aufschluß, daß der Bau in der Hauptsache nach den Vorschlägen des sogenannten Mainzer Baukreises (Kurfürst Lothar Franz von Schönborn, M. von Welsch und Phil. Christoph Freiherr von Erthal) begonnen wurde, allerdings mit

Verarbeitung von wichtigen Teilen aus den Entwürfen von Joh. Lukas von Hildebrandt und dem vom Bauherrn und Neumann gefertigten Plänen. Sedlmaier und Pfister nehmen auf Grund der neugefundenen Korrespondenzen und von eigenen stilkritischen Untersuchungen ausgehend (vgl. auch Kunstchronik 1921) in ihrem Werk eine völlige Umwertung der künstlerischen Bedeutung Neumanns und seines Anteils an der Residenz vor, auf die hier eingegangen werden muß.

Über die architektonische Tätigkeit Neumanns vor 1719 sind wir heute noch im Unklaren. Deutlicher läßt sich seine Herkunft und seine vorwiegend technische Beschäftigung im Dienst des Würzburger Hochstifts erkennen, die ihn in naher Beziehung zu Greising zeigt (vgl. W. Boll, die Würzburger Schönbornkapelle). Eine Scheidung innerhalb der mit dem Namen Greising charakterisierten Baugruppe aus dem 2. und dem Anfang des 3. Jahrzehnts im Würzburger Gebiet, an der sicher auch Neumann Teil hat, ist bisher noch nicht gelungen. Am deutlichsten wird dieses Unvermögen in Ebrach, wo die Mitarbeit Neumanns an den Entwürfen (1716) verbürgt ist, wir aber nur den Stil Greisings beobachten können. Neumann muß 1719 einen gewissen architektonischen, wenngleich nicht bedeutenden Ruf besessen haben, der den Bischof veranlaßte, ihn zu seinem Berater für den geplanten Residenzbau heranzuziehen. Bei der Darstellung Pfisters kommt Neumanns Einfluß und seine Mitarbeit im Gewirr der verschiedenen Planungen zu kurz. Da von den frühesten Entwürfen nur verschwindend wenig erhalten ist, sind wir über die Einzelheiten der drei Projekte von Würzburg, Mainz und Wien nur ungenau unterrichtet, es ist noch unsicher, inwieweit die im Mainzer Entwurf nachweisbaren Punkte schon in den früheren Würzburger Plänen vorhanden waren. Ein noch unveröffentlichter Brief vom 12. Januar 1720 hebt in letzteren die Treppenanlage, das „Vestibul mit seiner Collonade" und die Einteilung hervor, auf die der Bischof besonders stolz sei.

Bekanntlich ist das vom Würzburger Bischof hartnäckig verfochtene und wohl auf eine Anregung Hildebrandts von 1719 beruhende Mezzanin im unteren Geschoß in den ausgeführten Bau übergegangen, ebenso wie die von dem Bauherrn „in Form einer Triumphpforte" gewünschte dreifache Einfahrt im Ehrenhof und die 4 gleichen Nebenhöfe mit ihren achsialen Durchfahrten; alles Dinge, die von dem Mainzer Kurfürsten bei der Verteidigung seiner Projekte für schlecht und unmöglich erklärt wurden. Es ist daher nicht angebracht, die Bedeutung der Würzburger Vorschläge, mit denen Neumann schließlich identisch ist, allzusehr herunterzudrücken, obwohl letzten Endes deutlich nachweisbar das Mainzer Projekt und der Mainzer Kunstkreis für die Ausführung maßgebend gewesen ist. Gewiß, Neumann kann nicht als geistiger Schöpfer des Residenzbaues bezeichnet werden, aber es geht nicht an, ihn aus den Mitarbeitern zu streichen und ihm jede selbständige Idee abzusprechen, selbst wenn er in diesen Jahren auch der Lernende war und im Verkehr mit den bedeutenden Architekten in Wien, Mainz und Paris durchaus zurücktreten mußte. Man kann nicht sagen, daß der Bauherr „Neumann weder für die Entwurfsarbeit noch für die Bauleitung für brauchbar hielt". Sein Verhältnis zur Bauleitung, zu der anfänglich der Pater Loyson von Pommersfelden vorgesehen war und später Johann Dinzenhofer berufen wurde, ist im Residenzwerk mißverstanden worden. Denn es handelt sich bei diesen um Fragen der technischen Leitung und nicht um künstlerische Dinge. Neumann aber war schon vor der Berufung Dinzenhofers der künstlerische Berater des Bischofs und blieb es auch nach dessen Erscheinen. Dinzenhofer hatte nur das Amt des Bauinspektors, das man begreiflicherweise einem in der technischen Leitung von großen Bauwerken erfahrenen Mann (vgl. Fulda und Pommersfelden) anvertrauen wollte. Daß er, wie ich aus neuaufgefundenen Neumannbriefen vom Mai 1720 feststellen kann, im Auftrag Neumanns Entwürfe wohl für die Fassade der Ovalkirche am Rennweg machte, spricht nicht dagegen. Neumanns Stellung als zünftiger Ingenieur sicherte ihm ohne weiteres das Übergewicht über den ihm beigegebenen, aus dem Maurerstande hervorgegangenen Bauinspektor. Andererseits muß auf den Einfluß dieses älteren, um diese Zeit völlig auf der Höhe stehenden Architekten auf den jungen Neumann hingewiesen werden, was bisher völlig übersehen worden ist. Insbesondere scheint das Bekanntwerden mit den Dinzenhoferschen Rundräumen (zunächst Banz, später die Konkurrenz zwischen beiden in Holzkirchen, von großer Wichtigkeit aber auch die Ovalkirchen Welsch's, deren Einwirkung auf Neumann besonders im Innenaufriß von Holzkirchen erkennbar ist) für die spätere Entwicklung von einiger Bedeutung zu sein.

Neumanns künstlerische Bildung darf selbst für den Beginn der 20er Jahre nicht unterschätzt werden; seine Kritik des erwähnten Kirchen-Entwurfes zeigt sein Verständnis für künstlerische Fragen. Als gewichtigster Punkt aber ist seine Mitarbeit an der Würzburger Schönbornkapelle anzuführen, wo ihm nach seinem Vorschlag 1722 die endgültige Gestaltung des Innenraumes zu verdanken ist, deren Hauptmotive er bis in seine letzten Kirchenbauten verwendet hat. Andere Arbeiten von ihm aus den 20er Jahren, von denen wir als Profanbau die Propstei Heidenfeld (beg. 1723), als Kirchenbau die Kirche zu Münsterschwarzach (beg. 1727) anführen, müssen doch als bedeutendere künstlerische Leistungen gebucht werden. Wie vorsichtig wir bei der Kritik vorgehen müssen, beweist der Neumann zur Last gelegte, unglückliche Außenbau der Rotunde in Holzkirchen, dessen Fassadenentwurf erhalten ist und eine wesentlich bessere Lösung als die Ausführung gibt. Wieder anders verhält es sich bei einem weiteren frühen Werk Neumanns, der Pfarrkirche in Wiesentheid, deren ungeschickte Turmlösung gleichfalls der Kritik ausgesetzt ist. Meine Untersuchungen haben mich hier zum Ergebnis geführt, daß Neumann anscheinend weder die maßgebenden Entwürfe anfertigte noch die Bauleitung

hatte, obwohl er zu der Kirche im Februar 1727 ein Projekt einreichte.

Je mehr die Forschung in alle Einzelheiten und Quellen eindringt, um so deutlicher tritt sogar bei kleinen Bauwerken — vielleicht besonders stark in der fränkischen Kunstgeschichte — ein Ineinandergreifen und Überschneiden der mannigfaltigsten Beziehungen zu Tage, von denen wir vor kurzem noch kaum eine Ahnung hatten. Man wird sich hüten müssen, bevor die Planungsgeschichte der einzelnen Werke genau untersucht ist, gerade bei Neumannschen Bauten einen allzu scharfen Maßstab der Kritik anzulegen, den man bisher bei Werken Hildebrandts oder Fischer von Erlachs noch nicht zur Anwendung gebracht hat. Eine künftige grundlegende Neumannbiographie muß hier mit aller Sorgfalt und Vorsicht zu Werke gehen.

Zusammenfassend ist etwa zu sagen: für die Bauzeit der Residenz bis zum Jahre 1729 (dem Regierungsantritt des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn) ist den Zuschreibungen im Residenzwerk —: als maßgebend der Mainzer Baukreis, Einflüsse von Hildebrandt und Würzburg bei der Planung, bedeutend die Anregung von de Cotte und Boffrand 1723 — im wesentlichen zuzustimmen mit Berücksichtigung des hinsichtlich der Bewertung Neumanns Gesagten. Mit dem Jahre 1729 bricht die Vormachtstellung des Mainzer Baukreises völlig ab und an seine Stelle tritt, bedingt durch den aus Wien kommenden Bauherrn, eine Neuorientierung nach Wien, Hildebrandts Einfluß wird übermächtig. Im einzelnen werden Hildebrandt von Pfister-Sedlmaier zugewiesen: die Gestaltung der 7 Bögen im Ehrenhof, der Mittelteil der Stadtfront, der Ehrenhofabschluß, die Hofkirche und die Gartenseite mit dem Kaisersaalmittelteil, während für Neumann nur die Verlegung der Hofkirche an ihren heutigen Ort und das durch Weglassung der Stützen entstandene Raumgebilde des Treppenhauses übrig bleibt. Mit Recht haben die Verfasser die Formulierung Eckerts abgelehnt, Neumann sei das Gefäß gewesen, in dem alle die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, sich vermischten und ihre Gestalt erhielten; aber ihre Begründung, „daß eine Gegnerschaft Neumanns Hildebrandt gegenüber auf künstlerischem Gebiet eben überhaupt von vornherein nicht in Betracht kommen konnte", ist nicht zutreffend. Selbst in diesem Falle hätte es nur in dem Willen und dem subjektiven Geschmack des Bauherrn seinen Grund. In der Tat ist aber Neumann des öfteren und zwar wohl bei allen wichtigen Fragen vom Bauherrn um seine Ansicht und seine Vorschläge ersucht worden. Nicht haltbar ist auch der Hinweis auf die Verschiedenheit der Umgangsformen, die der Bischof Hildebrandt und Neumann gegenüber anwendet. Hildebrandt ist der völlig selbständige, dem Bauherrn aus seiner Wiener Zeit her wohl bekannte und befreundete architektonische Berater, Neumann aber der im Dienst des Hochstifts stehende und auf dessen Kosten ausgebildete Untergebene, der noch dazu der Familie Schönborn besonderen Dank schuldet. Um ein objektives Urteil zu gewinnen, muß man die Umgangsformen fremder Fürsten zu Neumann heranziehen, und hier treffen wir, wie sich aus zahlreichen Beispielen belegen läßt, in der Tat schon von den 20er Jahren an den Ton einer außerordentlichen Achtung und Hochschätzung; man betrachte seinen Verkehr mit Graf Rudolf Erwein von Schönborn, mit dem Kurfürsten von Trier und dem Kardinal von Speier, zuletzt den gewichtigen Brief des Herzogs de Silva Faroma, des Baudirektors der Maria Theresia vom Jahre 1746. Selbst für die Ansicht des Bauherrn läßt sich ein gewichtiges Zeugnis beibringen, der in einem Briefe von 1729 (!) an keinen geringeren als den Prinzen Eugen Neumann's Reise nach Wien mitteilt und ihm seinen Stückhauptmann als einen Mann empfiehlt, der „in Civilbausachen einen stattlichen Gusto hat" und der sich in Wien für die bevorstehenden Arbeiten in Würzburg usw. umsehen soll.

Aus allem geht hervor, wie gefährlich es ist, auf Grund einer allzu streng nach einer Seite hin festgelegten Ansicht Zuschreibungen vorzunehmen, wo in jedem einzelnen Fall die Entscheidung des Bauherrn für die Annahme dieses oder jenes Vorschlags maßgebend war. Mit einer entscheidenden Mitarbeit Neumanns ist trotz der Vormachtstellung Hildebrandts stets zu rechnen. Begreiflicherweise beschäftigen sich die nach Wien laufenden Neumannbriefe besonders mit Hildebrandts Anfragen und Vorschlägen, während andererseits Neumanns Einfluß im mündlichen Verkehr mit dem Bischof nicht faßbar wird. Der Einwand Eckerts, daß Hildebrandt in Wien nichts der Würzburger Residenz gleichartiges geschaffen habe, ist durchaus naheliegend. Eine Erklärung dafür wäre etwa, daß seine fast untektonische, dekorativ-flächige Art sich bei der Umarbeitung an das bereits Stehende und die vorliegenden strengen Entwürfe halten mußte, und daß erst aus dieser Verschmelzung zwischen Westlich-Fränkischem und Wienerischem die große Lösung entstanden ist; der Grad der Mitbeteiligung Neumanns bliebe dabei offen. Den Stil Hildebrandts zeigen deutlich der Ehrenhofabschluß und die beiden Mittelteile der Hof- und Gartenfront; die übrigen Teile der Gartenfront aber weisen im Gesamteindruck wie in der Einzelgliederung einen großen Zug auf, der der kleinlichen Aufteilung von Hildebrandts Bauten nicht verwandt ist. Bei der Hofkirche und dem Kaisersaal sind die Fragen wesentlich verwickelter. Nach Pfister lassen „sowohl der Briefwechsel — objektiv gelesen — wie die erhaltenen Entwurfszeichnungen und die bestehende Wirklichkeit selbst keinen Zweifel zu, daß die Kirche ausschließlich Hildebrandts Werk ist und zwar eines seiner allerköstlichsten, unter seinen übrigen Werken einen absoluten Höhepunkt darstellend".

Dazu ist folgendes zu sagen:

1. Der als Beweis angeführte Grundrißentwurf Hildebrandts (Skizzenbuch der Sammlung Eckert, Blatt

LXVI; Residenzwerk, Abb. 42) stammt zwar, wie einwandfrei aus der Zeichnung hervorgeht, von Hildebrandt, ist aber, da der obere Altar schon eingezeichnet ist, erst nach dem April 1734 entstanden, zu einer Zeit, als die Hofkirche schon über ein Jahr unter Dach war. Der Entwurf, der nur im Zusammenhang mit kleineren Änderungen, etwa bei der Verteilung der Altäre oder der Planung des oberen Altars entstanden sein mag, ist für die entscheidende Planung bedeutungslos und hat daher auszuscheiden. Ebensowenig schlagkräftig sind die beiden Aufrisse (Abb. 43 und 44). Der Entwurf für die Längswand ist erst nach dem März 1733 entstanden, denn es sind bereits die „Termenpilaster" eingezeichnet. Der Plan hat nur dekorativen Charakter; das System der Wandgliederung mußte aber schon wesentlich früher vorhanden sein. Das gleiche gilt für die Nachzeichnung nach Hildebrandts Entwurf für die „Chorwand". Bei dem frühesten, der Ausführung etwa entsprechenden Plan im Grundriß Sammlung Eckert Nr. 307 (Abb. 48), der mit Recht um 1732—34 datiert wird, nehmen die Verfasser selbst die Herkunft aus dem Büro Neumanns an. Das Planmaterial kann somit als Beweis für Hildebrandt nicht herangezogen werden.

2. In den erhaltenen Korrespondenzen wird die Hofkirche des öfteren erwähnt. Zunächst dringt Neumann gegen die Ansicht des Bischofs mit seiner Ansicht durch, die Hofkirche an ihre heutige Stelle zu legen. Die übrigen Nachrichten sind unwesentlich, da der Planung der Kirche erst von Januar 1731 an größere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Am 17. Januar 1731 teilt der Fürstbischof aus Wien Neumann mit, daß er bald Risse für die Hofkirche senden wolle, „die Hildebrandt auf eine besonders guthe weiß eingerichtet hat", Neumann soll ebenfalls Vorschläge machen, und der Bischof will aus beiden das Beste wählen. Eckert und Sedlmaier-Pfister schließen aus dem Lob des Hildebrandtschen Entwurfes, daß es sich hier schon um eine, der endgültigen Gestalt nahe Raumform mit den verschmolzenen Ovalen handelt. Eine unvoreingenommene Prüfung der Aktenstellen gibt dazu keinen Anhalt. Wahrscheinlich ist sogar der „besonders gut eingerichtete" Entwurf mit der Kirche in dem Hildebrandtschen Residenzgrundrisse vom April 1731 identisch, die noch nichts von der endgültigen Form hat. Wer die Gepflogenheit der Zeit kennt, weiß, daß das Lob des Bauherrn sich durchaus nicht auf grundlegende Änderungen des Gesamtrahmens, sondern ebensowohl auf Dinge der „Convenienz", Treppe, bequeme Zugänge, Verbesserung der Oratorien usw. beziehen kann, wie er sich in der veränderten Grundrißlösung in der Tat vorfindet. Es ist doch kaum anzunehmen, daß Hildebrandt, nachdem seine gute Idee den Beifall des Fürsten gefunden hatte, diese Vorschläge nicht in seine zehn Wochen später entstandenen Grundrisse eingezeichnet hätte. Wenn wirklich Hildebrandt in seinem Grundrisse der Anlage der Kirche noch kein Interesse zugewendet hätte, wie Pfister meint, so widerspricht dem, daß Neumann dem „in dem grundrisse befindenden Kirchen undt säulenwerk" Bedeutung beimißt und das Fehlen eines zugehörigen Aufrisses beanstandet. (Die Bemerkung Hildebrandts auf seinem Grundrisse vom April 1731, daß man mit den Fundamenten der Kapelle noch nicht beginnen sollte, beweist nur, daß man über den Ausführungsplan noch nicht einig war.)

Zugleich spricht er auch von seinem eigenen Kirchenentwurf, den er vierzehn Tage vorher nach Wien geschickt hat (Pfister übernimmt von Eckert die irrige Angabe, daß Neumann die Hildebrandtpläne zwei Tage vor Absendung seines Projektes erhalten habe. Das Datum ist hier von einiger Wichtigkeit!). Da er wohl auf einen früheren Befehl des Bischofs hin seine Kirche nur 6 Fensterachsen tief gemacht hat (vgl. den Grundriß der Wiener Bausitzung von 1730, wo Orgelempore und Sakristei die 2 weiteren Fensterachsen einnehmen, und die Ovalkirche vom März 1731) und in dem übersandten Wiener Grundrisse eine Kirche von 8 Fenstern Tiefe vorfindet, faßt auch er sofort den Plan, seiner Kirche durch Verlängerung des Chors in den ovalen Ausbau hinein („mit dem oval" dürfte sich wohl nicht auf die Form der Kirche beziehen) eine größere Tiefenentwicklung zu geben. Damit ist aber schon sein Ovalkirchenentwurf aus dem Gleichgewicht gebracht und durch die Verlängerung der Anlaß zu einer Neubearbeitung gegeben. Einen Anhalt für den Hildebrandtschen Kirchenplan bietet der Brief vom 25. März 1731 mit der Erwähnung, daß zur Kirche 10 Säulen von 20 Wiener Schuh und 4 Säulen von 16 Wiener Schuh sowie zahlreiche Pilaster nötig wären. Eine genaue Übereinstimmung mit einem Plan läßt sich dafür nicht feststellen, jedoch besteht für den Grundriß vom April 1731 mehr Wahrscheinlichkeit als für den späteren Ausführungsplan, der 22 Säulen aufweist. — Damit versiegen die Nachrichten, die über die Planung der Hofkirche Aufschluß geben. Aus den Briefstellen läßt sich demnach nichts Endgültiges für die Autorschaft der Hofkirche entnehmen.

3. Als Letztes bleibt eine Untersuchung des ausgeführten Baues, der im Residenzwerk auch aus stilistischen Gründen als ausschließliches Werk Hildebrandts in Anspruch genommen wird. Zunächst ist die Grundrißgestaltung der Hofkirche mit ihren fünf ineinandergeschobenen Ovalen auf ihre Zugehörigkeit zu anderen Kirchenbauten Hildebrandts zu betrachten. Hildebrandt hat nur sehr wenige Kirchen ausgeführt, aber trotzdem ist uns daraus und aus seinen Entwürfen sein Verhältnis zum Kirchenbau deutlich faßbar. In dem großen Projekt für Kloster Göttweig (1719) schließt er sich völlig an das Schema von S. Andrea della Valle an und in seinem Hofburgprojekt von 1724 steht die Kirche (eine ähnliche Lösung in der Kapelle in Schloß Mirabell) mit ihrem mittleren von einer Kuppel bekrönten Quadrat, an das sich durch doppelte Gurtbogen getrennt auf einer Seite ein Rechteckraum, auf der andern die halbrunde Apsis anschließen, in nächster Nähe den verwandten Lösungen in den Residenzgrundrissen von 1730 und 1731, während sich auch nicht der geringste Ansatz zu einer der ausgeführten Würzburger Hofkirche

entsprechenden Raumverschmelzung zeigt. An ausgeführten Bauten sollen als Beispiele der Früh- und Spätzeit die Lorettokapelle und die Pfarrkirche in Göllersdorf erwähnt werden; erstere (voll. 1715) ein Oktogon mit steifer Pilastergliederung im Innern, letztere (1740 bis 42), ein Werk des alten Hildebrandt, kreuzförmig mit einer Flachkuppel über der Vierung. Alle diese Bauten sind irgendwie künstlerisch ohne Selbstständigkeit, streichen wir das Ornamentale, so erkennen wir noch schärfer den Mangel an Wärme und raumschöpferischer Kraft. Im ganzen Schaffen Hildebrandts findet sich nichts, was irgendwie in Zusammenhang mit der Raumlösung der Hofkirche gebracht werden kann. Eine Untersuchung des Grundrisses bietet also keine Handhabe, die Würzburger Hofkirche zum bedeutendsten Kirchenbau Hildebrandts zu stempeln, aus dessen Schaffen sie völlig herausfällt. — Anders verhält es sich mit dem Aufriß. Ganz im Geist Hildebrandts ist hier, worauf auch Pfister hingewiesen hat, die auffallend niedrige Horizontalteilung durch ein Gurtgesims, wie sie fast stets bei Hildebrandt anzutreffen ist (vgl. Lorettokapelle in Göllersdorf, Marmorsaal im oberen Belvedere usw.). Der Aufriß ist demnach hauptsächlich für Hildebrandt zu buchen, zumal wir andererseits bei Neumann ein anderes System der Wandgliederung antreffen. Die Idee der Durchführung und Übertragung der Stockwerkteilung auf das Wandsystem der Kirche bedeutet an und für sich keine besondere Leistung; auch bei der Ovalkirche Welsch's ist sie vorhanden mit dem Unterschied, daß das Untergeschoß eine massive Gliederung durch Pfeiler und Bogen erhielt und die Säulenstellung sich erst im ersten Stock erhob; welches von architektonischem Standpunkt aus die geschlossenere Lösung ist, darüber besteht wohl kein Zweifel. Für die Beurteilung von Hildebrandts deutlich nachweisbarem Anteil an der Hofkirche ist auch wichtig, daß in dem aus Hildebrandts Werkstatt kommenden Grundriß und Aufriß der Altarwand (S. E. Skizzenbuch Nr. LXVI und LXXVIII, beide nach April 1734!) die Altarempore noch eckig vortritt und ihr die elegante Schweifung der Ausführung fehlt, die wesentlich zur Geschlossenheit des Raumes beiträgt. Die Schweifung ist mit Bleistift in den vorerwähnten Grundriß eingezeichnet, sollte diese Verbesserung etwa von Neumann herkommen, dessen Entwurf zum Oratorium gleichfalls zur Ausführung gelangt ist?

Konnte der Grundriß der Hofkirche unter den Werken Hildebrandt's keinen Platz finden, so fügt er sich dagegen gut in die Entwicklung des fränkischen Kirchenbaues ein, in der er fest verankert erscheint. Hauttmann hat in seiner Geschichte der kirchlichen Baukunst die Linie aufgezeigt, die von Banz, der Schönbornkapelle und Holzkirchen aus über die Hofkirche bis zu den letzten Werken Neumann's führt. Der Grundriß der Hofkirche ist, nachdem fast zehn Jahre früher unter Mitarbeit Neumanns in der Schönbornkapelle dasselbe Motiv zur Anwendung gekommen war, in der Entwicklung Neumann's durchaus möglich. Es ist nicht angängig, dagegen den Ovalkirchenentwurf Neumann's für die Residenz und die Schloßkirche in Werneck mit ihren „Verlegenheitsräumen" ins Feld zu führen.

Auch rein archivalisch ist, nachdem sich weder für Hildebrandt noch für Neumann etwas Positives über ihren Anteil an dem Ausführungsplan ergeben hat, die Möglichkeit einer weitgehenden Mitarbeit Neumann's gegeben. Seit dem April 1731 versiegen alle Nachrichten über die Hofkirche; die ganze Angelegenheit war damals noch in der Schwebe, eine Entscheidung war noch nicht getroffen. Nun kann aber — das ist der Grund für die Unterbrechung des Briefwechsels, was bisher völlig unbeachtet geblieben, aber für die Beurteilung der ganzen Lage von größter Wichtigkeit ist — der Bauherr selbst von Wien gegen den Juni 1731 für lange Zeit nach Würzburg und blieb im dortigen Gebiet bis zum Frühjahr 1733. (!) Nach einjährigem Aufenthalt in Wien kehrte er nach Niederlegung des Reichsvizekanzleramtes im Frühjahr 1734 für dauernd in seine Bistümer zurück. Auch Hildebrandt weilte im Juni und Juli 1731 in Würzburg und Bamberg, und es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß erst damals und um die Wende des Jahres 1731 die entscheidenden Beratungen über die endgültige Gestalt der Hofkirche stattfanden. Daß Neumann in dem fortgesetzten mündlichen Verkehr mit dem Bauherrn eine unbedeutende Rolle gespielt hat, dürfte angesichts dieser Verhältnisse wohl ausgeschlossen sein. Auch über die Beurteilung der Frage der Hofkirche hinaus ist diese Feststellung von Wert, da in jenen Jahren und später eine Reihe der wichtigsten Entscheidungen getroffen wurde. Wir müssen uns hüten, aus den erhaltenen Korrespondenzen, die einseitig nur den Einfluß von auswärts aufzeigen, voreilige Schlüsse zu ziehen, während all das unberücksichtigt bleibt, was angefangen von den Hauptpunkten bis zu den Einzelfragen in der mündlichen Auseinandersetzung zwischen Neumann und dem Bischof an Einwirkung und Beeinflussung zu verzeichnen ist.

Die Frage der Hofkirche bedarf noch der sorgfältigsten Untersuchung und des Auffindens von weiteren Originalentwürfen, ehe es möglich sein wird, ein endgültiges Urteil über die Autorschaft von Neumann und Hildebrandt zu fällen, völlig unrichtig ist es aber, Hildebrandt als ausschließlichen Autor zu nennen.

Ähnlich wie bei der Hofkirche verhält es sich z. B. auch bei dem Kaisersaal, wo neben Hildebrandtschen Motiven deutlich andere bedeutende Einflüsse erkennbar sind; wir begnügen uns hier nur auf den Marmor- und Fürstensaal im Bruchsaler Schloß hinzuweisen.

Letzten Endes scheinen die etwas einseitig und allzu schroff formulierten Zuschreibungen im Residenzwerk neben dem bereits erwähnten voreingenommenen und unzureichenden Studium des Aktenmaterials auf einer Überschätzung der künstlerischen Bedeutung Hildebrandt's zu beruhen. Hildebrandt ist Dekorateur; bei

ihm ein Aufgehen in Einzelformen und Verzierungen unter Verunklärung der großen architektonischen Linien, als Resultat eine malerisch-flächige Wirkung. Das völligeVorherrschen derWiener Formen seit Beginn der 30er Jahre in Würzburg, die, wenn sie nicht von Hildebrandt selbst herkommen, durch die aus Wien berufenen oder dorthin zur Ausbildung geschickten einheimischen Künstler mitgebracht werden, hat im Residenzwerk die Verfasser veranlaßt, Hildebrandt auch in den wichtigsten architektonischen Fragen eine allzu bedeutende Stellung zuzubilligen. Wenn die Einzelglieder Hildebrandt's Stil zeigen, so muß daraus nicht zwingend auf seine Urheberschaft für die Gesamtkomposition geschlossen werden. Zumal bei der Arbeitsmethode des 18. Jahrhunderts, das von überall her sich das Beste wählte und es zusammen „combinierte".

Die Überschätzung der Dekoration hat die Verfasser im Residenzwerk andererseits in ihrer Beurteilung Neumann's beeinflußt. Bei ihm stets das Herausstellen des Plastisch-Räumlichen unter Vernachlässigung alles Dekorativen; im Gegensatz zu Hildebrandt können seine Räume auch ohne Dekoration bestehen (Etwashausen, Neresheim). Er nimmt, da ihm die formschöpferische Begabung mangelt, die Einzelformen, wie sie sich ihm bieten und verwendet sie in seinen Bauten weiter. Wir treffen so die Wiener-Hildebrandtschen Dekorationsformen in seinem ganzen ausgedehnten Wirkungskreis bis in seine Spätzeit an, ohne daß man auch dort auf einen unmittelbaren Einfluß Hildebrandt's schließen dürfte.

Auch das Verhältnis Neumanns zur Innenausstattung sowie die Untersuchung seiner zeichnerischen Fähigkeiten beweist im Grunde nichts gegen seine architektonische Bedeutung. Warum soll ein Architekt, wenn ihm das Zeichnen Schwierigkeiten macht, weniger in der Lage sein, ein großes Werk zu schaffen? Bei der Innenausstattung aber kommt es schließlich doch auch auf die vom Architekten geschaffene Gestalt des Raumes an, ohne die die beste Dekoration nicht zur Geltung gelangt; inwieweit aber die ausführenden dekorativen Künstler bei Anfertigung ihrer Entwürfe an bestimmte, von Neumann oder dem Bischof gegebene Richtlinien gebunden waren, bliebe noch zu untersuchen. Jedenfalls sind gerade bei der Würzburger Residenz von Neumanns Hand Konzepte erhalten, die den ausführenden Künstlern die Gliederung der Wände und die Verteilung des Ornamentalen nebst den Maßen vorschreiben. In ähnlicher Weise verhält es sich bei den zahlreich erhaltenen, von Neumann unterzeichneten — also als sein geistiges Eigentum festgelegten — Entwürfen für Altäre, Oratorien usw., bei denen von ihm die Grundidee angegeben sein muß und die dekorative Ausgestaltung den in seiner Werkstatt nach seinem Geschmack arbeitenden Zeichnern überlassen wurde. Wo bliebe sonst die Erklärung dafür, daß überall dort, wo Neumann tätig war, trotz der verschiedenen ausführenden Künstler in der Gesamtauffassung stets der gleiche Geist zu erkennen ist, eben das, was man den Neumannstil nennt?

Wenn auch in der Beurteilung Neumanns und den damit zusammenhängenden Fragen manches im Residenzwerk nicht anerkannt werden kann, als Ganzes ist das Buch eine Leistung, die größte Anerkennung verdient. Insbesondere der 2. Teil von Richard Sedlmaier, der die Innenausstattung behandelt, ist von einer Sorgfalt und Gründlichkeit der Arbeit, die besonders hervorgehoben werden muß. Nur derjenige, der selbst in Einzelheiten das reiche, in den Anmerkungen verarbeitete Material nachzuprüfen in der Lage ist, kann den großen Wert des Buches für die Forschung beurteilen. Der fortlaufende Text ist, um den Genuß des Buches einem größeren Kreis zu ermöglichen, von verwirrenden Einzelforschungen freigehalten, und nur die wesentlichen Fragen sind behandelt. Auf die Beobachtung und Betrachtung der künstlerischen Entwicklung des Ornamentes ist großes Gewicht gelegt. Man kann sagen, daß in den feinsinnigen und treffenden Ausführungen Sedlmaiers das Fortschreiten des Ornamentalen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mit einer erstaunlichen Gestaltungskraft entwickelt wird, die wohl einen der Hauptwerte des Buches darstellt, und die es sehr begrüßenswert erscheinen ließen, wenn Sedlmaier einmal an die größere Arbeit einer zusammenfassenden Behandlung des deutschen Rokokoornamentes herantreten würde. — Was daneben in den Anmerkungen in kürzester Form an Material über die einzelnen Künstler zusammengetragen ist, ersetzt den Wert vieler kleiner Spezialarbeiten. Wertvoll sind auch Pfisters, von interessanten Rekonstruktionsskizzen begleiteten Ausführungen über die Planungen und den ehemaligen Zustand des Treppenhauses und des Ehrenhofgitters, sowie über deren Bedeutung für den künstlerischen Gesamteindruck des Bauwerkes. Zu wünschen wäre gewesen, wenn der architektonische Teil entsprechend seiner Bedeutung einen größeren Raum erhalten hätte, da wichtige Fragen teilweise zu kurz kommen; das gilt besonders für die spätere Zeit, die Kollonadenanlage etwa ist viel zu flüchtig behandelt. Eine Durcharbeitung des Aktenmaterials aus dieser Zeit hätte noch manches Interessante zu Tage gefördert. Zu den vom Fürstbischof Friedrich Karl geplanten Nebengebäuden wurde noch unter Ingelheim (!) nach Neumanns Plan der Grundstein gelegt (28. September 1748), sie kamen aber infolge seines plötzlichen Todes nicht zur Durchführung. Ebenso wurde in diesem Jahre mit der Pflasterung des großen Vorplatzes mit Ingelheims Wappen gleichfalls nach Neumanns Riß begonnen; Neumann war, nachdem sich der Hofkammerrat Schenkel im Bauwesen unmöglich gemacht hatte, schon unter Ingelheim wieder zu Ehren gekommen. — Bei dem im übrigen trefflich ausgewählten und abgebildeten Planmaterial fehlen unbegreiflicherweise die Originalentwürfe von Welsch für die Einfahrt und das Mittelfenster der Flügel gegen den Platz, die neben zwei anderen (ebenfalls nicht abgebildeten) Details den einzigen Rest des frühen Mainzer Projektes darstellen. Zu erwähnen ist auch, daß einiges von den „aus dem Pariser Ideenkreis" bezeichneten Fensterentwürfen dem Anselm Franz von

Ritter sehr nahe steht. Was ich bei aller Anerkennung der strengen Beschränkung auf das Thema besonders vermißt habe, ist eine kurze Würdigung und Eingliederung des bedeutenden Bauwerkes in die deutsche und die Barockarchitektur überhaupt, auch über die Herleitung des Typus und seine Auswirkung hätte etwas gesagt werden müssen.

Der 2. Band des Residenzwerkes ist ausschließlich dem ausgeführten Bau gewidmet, der in prachtvollen Bildern mit kurzem begleitendem Text vorgeführt wird. Die Verfasser haben es zustande gebracht, dem Leser in diesem Band ein künstlerisches Gesamtbild zu vermitteln, das dem Erlebnis unmittelbar vor dem Bauwerk selbst nahe kommt. Das gut ausgewählte Abbildungsmaterial ist von einer Qualität und Trefflichkeit, die als wertvolle künstlerische Arbeit bewertet werden muß. Jeder Tafel ist eine kleine Grundrißskizze beigegeben mit Angabe des Augenpunktes, der Blickrichtung und des Sehwinkels, die dem Betrachter das Einleben durch räumliche und örtliche Orientierung erleichtern. In der Auffassung durchaus neuartig, ist hier etwas Vorbildliches geschaffen worden. — Auch der Verlag hat dem Werk eine vorzügliche Ausstattung zu Teil werden lassen. Das Buch ist eine der wertvollsten Erscheinungen der letzten Zeit über das 18. Jahrhundert, als monographische Bearbeitung eines Bauwerkes eine mustergültige Leistung.

Walter Boll.

Waldemar Lessing / Wilhelm von Kobell. F. Bruckmann, München 1923.

Die wissenschaftliche Erforschung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts hat sich in den letzten Jahren immer entschiedener der Malerei zugewandt. Dies kam vor allem der neudeutschen Kunst der Romantiker, der Nazarener und ihrer Nachfahren zugute, deren Kunst und Kunstgeist uns aus mancherlei Gründen wieder bedeutend ist. So hat man sich besonders mit der bayrischen Landschaftsmalerei eingehend beschäftigt, die, zunächst durch die akademische Kunstlehre vernachlässigt oder unterschätzt, doch das Ansehen der Münchener Corneliusschule übernahm und die künstlerischen Probleme bis in die Tage des Impressionismus verwaltete. Ich erinnere an die Forschungen von Uhde-Bernays, Feulner, Wolf u. a., an die verdienstlichen historischen Ausstellungen bei Heinemann und an Oldenbourgs letztes wertvolles Buch, das die Münchener Malerei von eigenem Standpunkt her sichtet und wertet. Die Herausgabe dieses köstlichen Nachlaßbuches[1] haben wir einem Freunde des Frühvollendeten, Dr. Waldemar Lessing, zu verdanken, der sich dieser Kunstepoche mit allen Kräften verpflichtet hat. Als ein neuer beachtenswerter Beitrag zu dieser Forschung ist nun Lessings eigenes Buch über Wilhelm von Kobell zu begrüßen, das der bewährte Verlag Bruckmann gut gedruckt und mit 105 Abbildungen vortrefflich ausgestattet hat.[2] Auf Grund unbekannten Brief- und Aktenmaterials, auf Grund einer eigenen reichen Kobellsammlung hat der Verfasser mit guter Sachkenntnis den Werdegang des bekannten Künstlers, das Werk des Vaters, die Mannheimer Jugendzeit, die Münchener Lehr-, Reife- und Spätzeit verfolgt, Nachleben und Bedeutung dieser Kunst erörtert und durch einen genauen Katalog der Gemälde und Radierungen sowie durch genealogische Tafeln den erfreulichen Quartband bereichert.

Die Kobells — aus Frankfurt nach Mannheim eingewanderte Rheinfranken — sind als Künstlerfamilie wohlbekannt, weil Ferdinand der Vater, sein Bruder Franz, und zumal sein Sohn Wilhelm sich als Landschaftsmaler einen Namen gemacht haben. Der Vater, ein trefflicher Vertreter jener bürgerlichen Malerei im holländisch-deutschen Geschmack, hat als Maler wie als Graphiker längst seine Biographen gefunden, doch war des Sohnes Wilhelm Persönlichkeit und Werk noch teilweise im Unklaren und verdiente die eingehende Darstellung durch diese verdienstliche Erstlingsarbeit. Nun erst kommt uns auch Wilhelm von Kobell menschlich näher, und wir glauben so manche Einzelheit, so manche Linie der sogenannten Kunstgeographie deutlicher zu sehen. Das Problem der nach München verpflanzten kurpfälzischen Mannheimer Hofkunst ist das Problem jeder Gastkunst, die gebend wie nehmend die Wirte bereichert und neues Werden bewirkt. Sehen wir nun, was die von Paris belehrte Hofkunst des Vaters Ferdinand wollte und konnte, verfolgen wir, wie der dem Beamtenleben entflohene Sohn Wilhelm beim Vater oder in der Akademie bei Leydensdorff und Verhelst, vor den Holländern der Galerie wie vor den Mainlandschaften der Natur zu lernen hat, überblicken wir seine frühen galanten Crayonporträts, seine Aquatintablätter nach holländischen Galeriebildern, seine ersten Landschafts- und Tierbilder, so begreifen wir, wie hier Tradition, Lehre, Geschmack gegen Naturgefühl, Anschauung, Erlebnis steht, wie der höfisch eklektische Spätbarock gegen den neuen bürgerlich-naiven Realismus des Empire zu kämpfen hat. Hatte schon der Vater den Ecorché, den Modellkasten und das von der Zimmerarchitektur bedingte tektonische Kompositionsschema gegen das neue organische Gesetz der Naturidylle eingetauscht und nach Willes Lehre das vegetabile Element in Studien und Kunstwerken verehrt, so übt nun der Sohn schon früh vor der Natur die neue Weisheit und deutet ihr offenbares Geheimnis in Bild und Blatt. Der junge Münchener Hofmaler findet in der bürgerlichen Kunst Münchens wie in der Landschaft der bayrischen Natur neue Kräfte. Die Aufträge und Zeitläufte der Franzosenzeit schaffen indessen neue Bedingungen, Schlachten und Kriege neuen Stoff, Wien und Paris neue Kunsteinsichten, kurzum, 1814 ist Kobell, der Nachfolger des Dillis, der Professor der akademischen Landschaftsklasse, der erste Vertreter einer Kunst, die zwar den Klassizisten wie dann den

1) Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert. I. Teil. Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I. von Rudolf Oldenbourg. 4°. Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1925.

2) Wilhelm von Kobell von Waldemar Lessing. 4°. F. Bruckmann A.-G., München 1923.

Cornelianern nebensächlich, dem breiteren Publikum dagegen, mit seinem wachsenden Interesse für Natur und Genre, lieb und wert ist. Dies alles ist in reiner Sprache knapp und klar dargestellt, von höherer Warte gut gesichtet und gewertet. Es ist mit vollem Recht der Maler der Soldatenbilder und Schlachtenzyklen — die einst auf der Berliner Jahrhundertausstellung Aufsehen erregten — als der Meister einer neuen Kunst erwiesen, die, mehr der Landschaft als dem Kostüm oder der Kriegsgeschichte verpflichtet, dem Geiste romantischer Naturanschauung verwandt erscheint. Vielleicht wäre es gut gewesen, dem Kunstwesen und der Technik ein eigenes Kapitel einzuräumen. Es wäre dies der Genealogie dieser Landschaftskunst nur zugute gekommen. Der Verfasser hat die Zusammenhänge wohl erkannt, doch hätte man dann noch klarer ersehen, daß die Anfänge dieser Landschaftsmalerei in Willes Pariser Zeichenschule zu suchen sind — ich denke an die ungewöhnlichen Zeichenausflüge in die Natur, an denen auch Vater Ferdinand oftmals teilnehmen durfte. Von Paris aus wirken die neuen Anregungen nach der Schweiz (Bern) wie in die Kurpfalz (Mannheim), und es ist gewiß kein Zufall, daß zwischen den bekannten Prospekten der Schweizer (Aberli und seine Nachfolger) formal und technisch enge Zusammenhänge mit den badischen Blättern und zumal mit Kobells Aquarellen und Graphiken bestehen. Die bunte zarte Illuminierung dieser Radierungen — sie sind eigentlich graphischer Ersatz für die Originalblätter, bedingt durch die starke Nachfrage der Reisenden; man vergleiche die Aberli-Manieren! — die auffallende Vergrauung aller Farben zugunsten einer neuen Helligkeit, die an dänische Kunst erinnert, kurzum, diese altkluge Farbidealität, die dem jungen Formnaturalismus immer noch jenen klassizistischen Stilcharakter gibt, wird in dieser Metamorphose nur so verständlich. Doch soll neben dem ästhetischen auch der psychologische Gewinn betont werden. Durch die sachlich eindringliche Forschung Lessings, der alles Monologische zurückwies, wird uns nun Kobells vornehme Persönlichkeit der beste Dolmetscher zu seinem Werk. Wir verstehen, wie der behagliche gepflegte Landedelmann die vertraute bayrische Natur, Landleute, adlige Reiter und Jäger, ohne jene städtische Sentimentalität der Folgezeit, in Raum und Weite klar und scharf erfaßt, wie der Freund des Freilichts — der eigentlich kein Bildnismaler ist — aus gelassener Ruhe mit einem durch Goethes Lehren geschärften Blick neue Farb- und Linienwerte der Umwelt entdeckt, die er mit spitzem Stift und spitzer Nadel in der Kurzschrift seiner köstlichen Graphik umschreibt. Seine sorgliche gepflegte Malkultur, die sich nur in kühnen Aquarellstudien kursive Handschrift erlaubt, die Nettigkeit und Brillianz seiner Farbe, die kindliche Wesentlichkeit und Seelenkunde seines Alterstiles, dies alles erwächst organisch aus dem Gesetz, wonach er angetreten. Wir verstehen, was Goethe, der schon den Vater verehrt hatte, in seiner Kunst schätzen mußte, und daß diese Ehrfurcht vor der Natur doch mehr als eine Kunstanschauung ist, die dem Gesetz der Zeit gehorcht. Lessings Buch, das durch Zucht und Ernst, Fleiß und Geduld, Bescheidenheit und Gelassenheit, einen eigenen und jener neubelebten Kunst ebenbürtigen Wert besitzt, ist uns eine seltene, vielversprechende Freude und sei deshalb gern und nachdrücklich empfohlen!

Eberlein.

Fritz Herbert Lehr. Die Blütezeit romantischer Bildkunst. / Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes. Verlag des kunsthistorischen Seminars der Universität Marburg an der Lahn, 1924.

Ober- und Untertitel dieses Buches müßten umgestellt werden, denn der Untertitel „Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes" gibt den eigentlichen Inhalt der umfangreichen Arbeit Lehrs an, während im Obertitel nur das Ziel angedeutet ist, dem der Verfasser zustrebt: nämlich durch gründliche Behandlung des Einzelfalles zu allgemeinen Erkenntnissen über den Stil der romantischen Bildkunst zu gelangen. Es mag befremden, daß über einen mit 24 Jahren verstorbenen Künstler, von dem außer freilich zahlreichen Zeichnungen nur vier Bilder bekannt sind, eine Biographie von über 300 Seiten geschrieben werden konnte, aber Fritz Herbert Lehr vermochte durch Beschaffung des reichen handschriftlichen Quellenmaterials von und über Pforr die dürftige Lebensbeschreibung wirklich zu einem wertvollen Dokument zur Geschichte der romantischen Kunst zu erweitern. Es gehört zum Wesen des Romantischen, daß es weder im Erlebnis noch im Begriff je erfaßt werden kann, so daß jeder Beitrag, jede neue Nuance der Beurteilung erwünscht ist, auch wenn das Totale der Romantik damit nie erschöpfend umschrieben werden kann. Nur das Klassische ist ein feststehender Begriff, über den sich nicht mehr streiten läßt.

Franz Pforr wurde am 5. April 1788 als Sohn eines Malers in Frankfurt geboren. Mit 12 Jahren schon Waise, wurde er von seinen Gönnern und Vormündern Passavant und Sarasin zu seinem Onkel, Galerieinspektor J. Tischbein zur Ausbildung der ererbten künstlerischen Begabung nach Kassel gebracht (1801). Im Jahre 1806 begab er sich an die unter der Leitung Fügers stehende Wiener-Akademie, wo er sich an den Lübecker Joh. Friedrich Overbeck anschloß und bald mit einigen andern Freunden zum Protest gegen den akademischen Schlendrian und zur Pflege einer strengen Zeichnungskunst den Lukasbund gründete. In den Wiener Jahren entstanden die Bilder „Einzug des Kaisers Rudolf von Habsburg in Basel", „Der Graf von Habsburg und der Priester", „Der Hl. Georg" und „Sulamith und Maria", dem Inhalt nach alle mittelalterlich-ritterlich-romantisch, der Form nach akademisch-klassizistisch-flächig im Sinne der Pariser Schule Davids, dessen Art in Wien verdünnt und versüßt erschien und von den jugendlich abstrakten Köpfen total mißverstanden und in ein Linearsystem verhärtet und verkrustet wurde, ein Vorgang, den Lehr merkwürdigerweise die Erfüllung des romantischen Stil-Ideals nennt. Der Lukasbund entfloh mit gesundem Instinkt den unerquicklichen Wiener Verhältnissen und zog in

das Land, wo er einzig und allein hingehörte, nach Italien und nach Rom (1810). Hier ließen sich die Freunde in dem verlassenen Kloster von S. Isidoro nieder, von dem sie bald durch ihre Eigentümelei auffallend den Namen der Klosterbrüder von S. Isidoro erhielten. Ihre Überzeugung, daß die Kunst sich auf die strenge, reine, lautere Linie aufbauen müsse, um zu gesunden, führte sie zur bewußten und unbewußten Nachahmung altdeutscher und altitalienischer Künstler. Das geschichtliche Resultat des Unternehmens ist uns im religiös gefärbten Lebenswerk Overbecks erhalten. Dadurch, daß sich Peter Cornelius dem unschuldigen Jünglingsverein anschloß, wurde sein Schicksal auf die Bahn der großen Kunst geschoben. Franz Pforr erlebte den Aufschwung der Nazarener nicht mehr. Er verfiel der Schwindsucht und starb, von seinen Freunden tief beklagt, am 16. Juni 1812. Sein menschliches Schicksal und seine Kunst hatten damit ein Ende.

Diese an sich dünne Tatsächlichkeit nimmt Lehr zum Ausgangspunkt einer neuen Begriffsbestimmung über die Romantische Bildkunst. Es ist dies eine der üblichen Arbeitsweise der geistigen Wissenschaften so seltsam widersprechende Methode, daß einige prinzipielle Bemerkungen daran angeknüpft werden können.

Lehr ist ein scharfer Denker und geschulter philosophischer Kopf und hat mit den Begriffen „Intellektuelle Anschauung oder intuitiver Verstand", „Durchdringung des universalen Gefühls mit der äußersten geistigen Bewußtheit" das Wesen des literarischen Ferments in der romantischen Schule sehr glücklich bestimmt. Nur fehlt ihm das Urteil der unmittelbaren Anschauung, ohne das das kunstgelehrte Arbeiten auch bei höchsten Anlagen der Intelligenz nur zu Irrtümern führen kann.

Ein Mangel an Urteil bedeutet es, wenn Lehr die intellektuelle Anschauung der Romantiker der naiv-sinnlichen Intuition Goethes gleichsetzt und Goethe zu einem Romantiker machen will. Die Anschauung Goethes bestand in der Spontaneität, mit der Schule, Intelligenz, Sinnlichkeit unmittelbar auf die Außenwelt oder auf die dichterischen Ideen reagierten; während für alle Romantiker charakteristisch ist, daß sie aus starkem Gefühl heraus schöpferisch sehen und schaffen können, dann aber durch das reflektierende kalte Bewußtsein den künstlerischen Akt stören und verunmöglichen. Daher kein einziges romantisches Kunstwerk, das vollkommen ist. Es beruht dann auf einem Mangel an historischem Takt, wenn Lehr in dem Kapitel „Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst" den „Mangel an bildkünstlerischem Instinkt Goethes" beweisen zu können vermeint. Bei der organischen Sinnlichkeit Goethes ist es ganz undenkbar, daß sein Instinkt vor dem lebendigen Bild versagte. Trotz seiner streng klassischen Gesinnung hatte er doch auch für Rembrandt, Ruisdael und die italienischen Barockmaler Verständnis, wessen die sinnenarmen Nazarener ganz unfähig waren. Daß Goethe sich in einer anderen Sprache als der heute in kunsthistorischen Seminaren üblichen über die Kunst aussprach, beweist nichts gegen sein tieferes Verständnis für das Künstlerische. Daß er mit sechzig Jahren nur mehr bedingt auf die kindlichen Kunstversuche jener Maler, die alle besser reflektieren und schreiben als zeichnen konnten, einzugehen vermochte, spricht eher für als gegen seinen bildkünstlerischen Instinkt.

Ein zweites Bedenken richtet sich gegen die Lehrsche Auffassung vom Stil. Daß Pforr in Rom und unter dem Einfluß Overbecks von seiner linearabstrakten, doktrinär-akademischen Bildkomposition zu einer lebendigen, körperhaften Anschauung gelangte, nennt Lehr den Verfall seiner künstlerischen Kraft. Ist es nicht methodisch höchst gefährlich, auf die Nachlassenschaft eines noch unselbständigen, von widerspruchsvollen, abstrusen Ideen erfüllten Jünglings den Begriff einer „Stilentwicklung" anwenden zu wollen. Wenn man auf Belanglosigkeiten die höchsten wissenschaftlichen Kategorien bezieht, kann man nicht anders als zu Fehlschlüssen gelangen. Was die Bilder Pforrs trotz ihrer kindlichen Unbeholfenheit rührend-anziehend erscheinen läßt, ist der von Lehr perhorreszierte Gefühlsinhalt „die romantische Sentimentalität".

Konsequenz des Stils gibt es in der Kunst nur bei Manieristen und Nichtskönnern. Die Kunst ist nie abstraktstilistisch. Es geht darum nicht an, auf Grund der abstrakten Stilkonsequenz den jungen Pforr auf Kosten Overbecks und des Cornelius zum wahren künstlerischen Vertreter der romantischen Kunst zu erheben. So wenig als es angehen würde, Dürer oder Holbein, die beide im Sinne Pforrs (und Lehrs) nie konsequent in ihrem Stil waren, gegenüber Cranach, der allerdings sich im Alter zu einer vollkommenen Stilmanier verhärtete, zu diskreditieren. Die Kunst ist immer das Lebendige, was nie konsequent ist. Der Stil immer das Abstrakte, das nur in den Köpfen der Gelehrten denkbar ist, in der Wirklichkeit sich aber nirgends realisiert.

Ein drittes Bedenken wendet sich gegen den wissenschaftlichen Materialismus, der in der Methode Lehrs liegt. Wenn man wie Lehr mit seinem Lehrer Hamann der Ansicht ist, daß der „Mensch" nur „ein Inbegriff sachlicher Hinterlassenschaft" zu Handen geistiger Maschinenwerkstätten alias kunsthistorischer Seminarien ist, dann sollte man sich lieber mit Merkantilien statt mit Kunst abgeben, denn die Kunst lebt vom Menschlichen. Alle die Irrtümer im Buche Lehrs lassen sich auf diesen einen Grundirrtum über die Einstellung des Menschen zur Kunst zurückführen.

Armes Deutschland, wo gesunde, intelligente junge Leute dazu erzogen werden, an Rembrandt, Dürer, Raffael als an „sachlichen Hinterlassenschaften" den hypertrophisch ausgebildeten wissenschaftlichen Schnabel zu wetzen. Deutschland wohlwollende Engländer und Franzosen äußern immer wieder ihr Bedauern über die zunehmende Mechanisierung, Typisierung, Intellektualisierung des deutschen Lebens. Sollen die Hochschulen die Pflegestätten dieser Mechanisierung werden? Nein, die Geisteswissenschaften, vorab die Kunstgeschichte haben nur solange Sinn und Berechtigung als Lehrfächer der Universität, als sie den Menschen vor der Materialisierung des Denkens bewahren. Das Buch Lehrs ist aber ein Musterbeispiel einer mechanisierten Wissenschaftlichkeit.

Ulrich Christoffel.

Willi Wolfradt / Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Mauritiusverlag, Berlin 1924.

Auberts breitangelegte Friedrich-Monographie ist ein Fragment geblieben und das in vielen Jahren gesammelte Material ist bisher nicht veröffentlicht worden. Aber seit diesen Bemühungen um den vergessenen Künstler, die sich auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung in einem umfassenden Überblick über das Schaffen Friedrichs dokumentierten, ist die Beschäftigung mit diesem typischsten norddeutschen Landschaftsromantiker nicht mehr erloschen. Wolfradt hat als erster von denen, die sich mit dem in Frage stehenden Komplex beschäftigen und deren allmähliches Heranarbeiten sich in kleineren Zeitschriften-Aufsätzen zeigte, seinen abschließenden Bericht abgeliefert. Er ist in einer, namentlich in der äußeren Form, durchaus würdigen Weise ausgefallen, das sei gleich hier mit umso größerem Nachdruck ausgesprochen, als im Nachfolgenden Aussetzungen grundsätzlicher Art gemacht werden müssen. Dem Autor kam es ersichtlich in der Hauptsache darauf an, den Niederschlag romantischer Ideen im Werk Friedrichs festzustellen und in ihrer Erklärung zugleich den wesentlichen Inhalt und die seelische Kraft der Bilder aufzuzeigen und auszudeuten. Mit viel Gründlichkeit und mit einer durchaus persönlichen Art der Einfühlung in die Probleme hat Wolfradt hier manches Wertvolle gesagt. Dabei muß allerdings außer Ansatz bleiben, daß ihn seine gewandte, allzu gewandte Ausdrucksweise vielfach in die Breite führt, daß er durch eine rhetorische Häufung und Auswalzung das Einfache oft kompliziert und das Tiefe verflacht. Seelische Angelegenheiten mit rationeller Methode bis auf den Grund analysieren zu wollen, ist eine Versuchung, aber auch eine Gefahr. Das eigentlich Lebendige verflüchtigt sich und ein Schema bleibt übrig. So vermißt man auch bei Wolfradt öfters die gestaltende Kraft aus den Teilen, die er mehr oder minder geordnet ausbreitet, zuletzt doch wieder das Gesamtbilld des Kunstwerkes erstehen zu lassen. Aber davon abgesehen, bietet das Buch in der Klarlegung allgemeiner romantischer Geisteseinstellung und Anschauungsformen und ihrem Eindringen und Durchsetzen des Friedrichschen Lebenswerkes viel verständnisvolle Interpretation, die noch eindringlicher wäre, hätte sich der Autor einer geschmackvolleren, weniger krampfigen Diktion befleißigt.

Wenn Wolfradt sich auch der Stilanalyse mit gleicher Intensität angenommen hätte, so böte sein Werk noch mehr für den wissenschaftlichen Wert Entscheidendes. Ansätze dieser Art sind allenthalben zu finden und sie sind manchmal ganz treffend, daß man diese Zurückhaltung in diesem wichtigen Teil einer Monographie nicht begreift. Zerstreut in allen Kapiteln liest man Bemerkungen über die Kompositionsprinzipien, über die Farbe, auch über das lineare Element, aber nicht in einem geordneten Zusammenhang, der einen klärenden Blick in die Schaffenswerkstatt erlaubte. Und wieviel ließe sich allein über die Linie, die Melodie der Kurven und Silhouetten bei Friedrich sagen, wie sehr müßte gerade hier nahes Zusehen die bisher nicht genügend festgestellte zeitliche Folge der Bilder und die allgemeine künstlerische Entwicklung dartun. Daß der Autor im Sprachgebrauch festgewurzelte Begriffe, wie „Stimmungslandschaft", sehr willkürlich für ein ganz anderes Problem mitverwenden will, trägt nicht zur Verdeutlichung der Terminologie bei. Auch die in einer Anmerkung versuchte Auslegung von Naturalismus usw. ist nicht gründlich durchdacht.

Eine ernstere Beeinträchtigung des Buches ist das Fehlen eines kritischen Kataloges der bekannten Gemälde von Friedrich. Eine so breit angelegte und verlegerisch so opulent ausgestattete Biographie wird dieser Verpflichtung nicht dadurch ledig, daß im Vorwort dieser Aufgabe entsagt wird. Denn wo und wann soll diese Grundlage für alle weitere Forschung gegeben werden, wenn nicht hier? Die Befürchtung, daß noch wichtige Werke verborgen sind und daß also dieser Katalog unvollständig sein würde, ist kein hinreichender Grund, wenigstens den Anfang zu einer systematischen Übersicht zu machen. Die Sammlung ist damit wieder auf längere Zeit verschoben und das Zusammenbringen wird weiterhin gelegentlichen Veröffentlichungen überlassen bleiben. Damit sei gleich hier begonnen, indem drei meines Wissens bisher unbekannte Bilder Friedrichs vorgeführt werden. Das eine (Abb. 178) ein gespensterhaft, geräuschlos auf leichtbewegtem Meer dahersegelndes Schiff. Das nebelhaft dämmerige Dunkel wird von dem im Scheitel des Bildes durchbrechenden Mondlicht erhellt. Die Farbe ist düster und bewegt sich zwischen Braun und tiefem Oliv; grauviolette Töne übernehmen vielfach die Vermittlung zwischen den präziseren Lokalfarben. Die zwei kleineren (Abb. 176 und 177) sind Strandbilder bei Mondschein. Die Farbenskala gleitet vom Braun des Bodens im Vordergrund allmählich zum Graublau des Himmels hinüber. Die zeichnerische Formung zeigt bei allen drei die für Friedrich typische Art der peinlichsten Naturnähe bei strengster Stilgebundenheit. Der enge motivische Zusammenhang mit den Greifswalder Bildern ergibt für die hier abgebildeten die Einreihung im Werk Friedrichs.

E. Hanfstaengl.

Privatbesitz

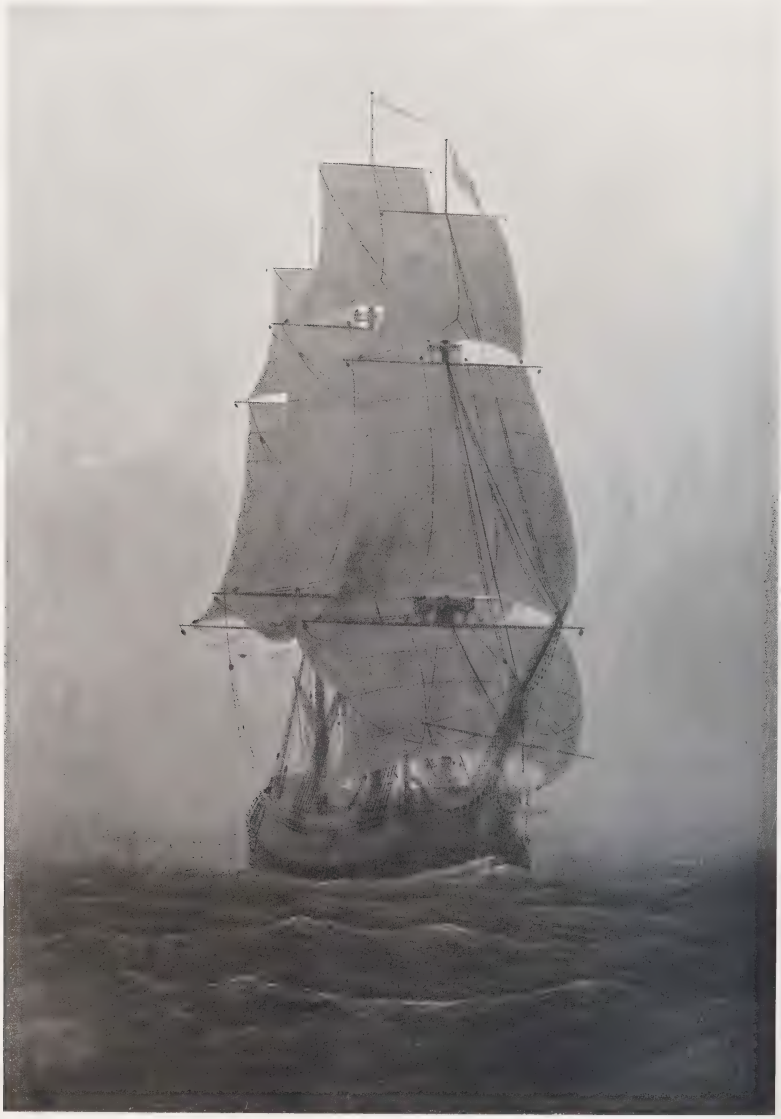
Leinwand, 21,5 : 30,5

Abb. 176. Caspar David Friedrich, Mondschein am Strand (mit den zwei Fischern)

Privatbesitz

Leinwand 21,5×30,5

Abb. 177. Caspar David Friedrich, Mondschein am Strand (mit dem Anker)



Privatbesitz

Leinwand: 71,5 × 49,5

Abb. 178. Caspar David Friedrich, Segelschiff

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Tod Mariä. München, Privatbesitz 2
2. Tod einer Nonne. München, Privatbesitz . 3
3. Verkündigung Mariä. Stift Heiligenkreuz (Aufn. des österreichischen Denkmalamts) . . . 6
4. Vermählung der hl. Katharina. Stift Heiligenkreuz (Aufn. des österr. Denkmalamts) 7
5. Mutter Gottes. Stift Heiligenkreuz (Aufn. des österreichischen Denkmalamts) 8
6. Die hl. Dorothea. Stift Heiligenkreuz (Aufn. des österreichischen Denkmalamts) 9
7. Der Schmerzensmann. Basel, Histor. Museum (Nach „Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens etc., Tafel L II“) 10
8. Mutter Gottes. Basel, Histor. Museum (Nach „Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens etc., Tafel L III“) 11
9. Die hl. Barbara wird zum Götzendienst aufgefordert. 1923 i. Münchner Kunsthandel 15
10. Kreuzigung. Hessisch. Landesmuseum (Aufn. Waitz, Darmstadt) 17
11. Die Vertreibung des hl. Stephanus. Mainz, Städt. Gemäldegalerie (Aufn. Prof. E. Neeb, Mainz) 18
12. Christus vor Pilatus. Mainz, Städt. Gemäldegalerie (Aufn. Prof. E. Neeb, Mainz) . . . 19
13. Christus vor Pilatus. Mainz, Städt. Gemäldegalerie. Teilaufnahme (Aufn. Professor E. Neeb, Mainz) 20
14. Der Gnadenstuhl. London, Nationalgalerie 22
15. Geburt Christi. Wien, Gemäldegalerie (Aufn. des Museums) 25
16. Kreuzigung Christi. Wien, Privatbesitz (Aufn. v. Museumsdirektor E. Heinrich Zimmermann freundlichst zur Verfügung gestellt) 26
17. Christus am Ölberg. Stift St. Lambrecht (Aufn. der österr. Bundeslichtbildstelle) 29
18. Christus am Ölberg. Berlin, Kupferstichkabinett (Aufn. des Museums) 29
19. Kreuztragung Christi. Wien, Gemäldegalerie 31
20. Beweinung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Aufn. des Museums) 33
21. Auferstehung Christi. Berlin, Kupferstichkabinett (Aufn. des Museums) 34
22. Der hl. Christophorus. Wien, Stephanskirche (Aufn. v. Geheimrat Hans Tietze freundlichst zur Verfügung gestellt) 34
23. Die hl. Barbara. Wien, Stephanskirche (Aufn. von Geheimrat Hans Tietze freundlichst zur Verfügung gestellt) 35
24. Maria mit Kind. Berlin, Kupferstickkabinett (Aufn. des Museums) 35
25. Der hl. Christophorus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Aufn. des Museums) 37
26. Beschneidung Christi. Nürnberg, Germanisches Museum (Aufn. Christoph Müller, Nürnberg) 39
27. Darbringung Christi i. Tempel. Wiener-Neustadt, Stift Neukloster (Nach Suida, Österreichische Kunstschätze, Tafel III, 67) 41
28. Darbringung Christi im Tempel. Klosterneuburg (Nach Drexler List, Tafelgemälde in Klosterneuburg, Tafel VIII und IX) 41
29. Kreuzigung Christi. Orb, Kirche (Aufn. des Museums) 43
30. Verkündigung Mariä. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Aufn. des Museums) . . 45
31. Geburt Christi. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Aufn. des Museums) 45
32. Kreuztragung Christi. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Aufn. Waitz, Darmstadt) 46
33. Kreuzigung Christi. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Aufn. Waitz, Darmstadt) . . . 47
34. Thronende Maria mit Kind. Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum (Aufn. Hanfstängl, München) 50
35. Der Gnadenstuhl. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Aufn. Hanfstängl, München 51
36. Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Aufn. Hanfstängl, München) . 54
37. Kreuzeslegende. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Aufn. Hanfstängl, München) 55
38. Dornenkrönung Christi. Erfurt, Regler-Kirche (Aufn. Dr. Stoedtner, Berlin) 60
39. Geißelung Christi. Erfurt, Regler-Kirche (Aufn. Dr. Stoedtner, Berlin) 61
40. Kreuzigung Christi. Karlsruhe, Gemäldegalerie (Aufn. Kratt, Karlsruhe) 63
41. Kreuzigung Christi. Karlsruhe, Gemäldegalerie. Teilaufnahme (Aufn. Kratt, Karlsruhe) 64
42. Kreuzigung Christi. Karlsruhe, Gemäldegalerie. Teilaufnahme (Aufn. Kratt, Karlsruhe) 65
43. Meister des Hausbuchs. Kreuzigung Christi. Teilaufnahme (Aufn. Röbeke, Freiburg i. Br.) 67

44. Die Kargnische. Ulm, Münster. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 69
45. Maria mit Kind. Lautrach, Pfarrhaus (Aufn. des Verfassers) 71
46. Hl. Antonius. Osnabrück, Samml. Dr. Spengler (Aufn. des Verfassers) 71
47. Maria mit Kind. München, Privatbesitz (Aufn. des Verfassers). 71
48. Maria m. Kind. München, Sammlung Wolter 73
49. Hl. Barbara. Scheer, Lorettokapelle (Aufn. des Verfassers) 73
50. Hl. Magdalena. Rottweil, Lorenzkapelle (Aufn. des Verfassers) 73
51. Hl. Barbara. Rottweil, Lorenzkapelle (Aufn. des Verfassers) 73
52. Maria mit Kind. Landsberg a. L., Pfarrkirche (Aufn. des Verfassers) 75
53. Hl. Barbara. Sterzing, Margaretenkirche (Aufn. Fritz Höfle, Augsburg) 75
54. Maria mit Kind. Sterzing, Pfarrkirche (Aufn. Fritz Höfle, Augsburg) 77
55. Maria mit Kind. Ulm, Gewerbemuseum (Aufn. von Dr. Baum freundlichst zur Verfügung gestellt) 77
56. Maria mit Kind. Rennertshofen, Pfarrkirche (Aufn. des Verfassers) 77
57. Maria mit Kind. Lautrach, Pfarrhaus. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 78
58. Maria mit Kind. Landsberg a. L., Pfarrkirche. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 79
59 und 60. Engel. München, Nationalmuseum. Teilansichten (Aufn. des Verfassers) 81
61. Hl. Barbara. Rottweil, Lorenzkapelle. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 82
62. Hl. Antonius. Osnabrück, Samml. Dr. Spengler. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 85
63. Christus. Wettenhausen. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 85
64. Grabstein des Ludwig v. Rottenstein. Grönenbach. Teilansicht (Aufn. des Verfassers) 86
65. Siegel des Ulrich Maler 89
66. Salvator. Heiligenstadt (Niederbayern) 93
67. St. Martin. München, Bayer. Nationalmuseum (Aufn. des Museums [Beringer]) 95
68. St. Christof. Kefermarkt (Aufnahme des Museums für Kunst und Industrie in Wien) 96
69. St. Martin. Bayer. Nationalmuseum. Teilaufnahme (Aufnahme des Museums [Beringer]) 98
70. St. Christof. Kefermarkt. Teilaufn. (Aufn. des Museums für Kunst u. Industrie in Wien) 99
71. St. Florian. Kefermarkt. Teilaufn. (Aufn. des Museums für Kunst u. Industrie in Wien) 100
72. Maria mit Kind. Osterhofen 101
73. Grabstein der Dorothea Frueauf. Passau, Stadtmuseum 102
74. R. Frueauf, Eberjagd. Klosterneuburg . 103
75. Siegel des Wolfgang Huber 105
76. Beweinung Christi. Stockholm, Nationalmuseum (Aufn. des Museums) 109
77. Mair, Der hl. Matthäus. Wien, Gemäldegalerie 112
78. Mair, Schreitender Mann mit Stab und Buch. Venedig 113
79. Mair, Darstellung im Tempel. Privatbesitz 115
80. Mair, Ritter mit Fähnlein. Paris, Louvre 116
81. Mair, Entkleidung Christi. Berlin, Kupferstichkabinett (Aufn. des Museums) 116
82. Mair, Dornenkrönung. Leipzig, Kupferstich-Kabinett (Aufn. Fischer und Ludwig, Leipzig) 117
83. Mair, Kreuzigung. Leipzig, Kupferstich-Kabinett (Aufn. Fischer und Ludwig, Leipzig) 117
84. Mair, Das „gotische Haus". Paris, Louvre 119
85. Mair, Das „gotische Haus". Wien, Albertina 119
86. Matthäus Zaisinger, Tanzfest am Hofe Herzogs Albrecht IV. von Bayern 121
87. Matthäus Zaisinger, Tanzfest (Ausschnitt) 122
88. Herzog Albrecht IV. von Bayern. Stich von J. A. Zimmermann nach Barthel Beham 122
89. Kunigunde von Österreich. Stich von J. A. Zimmermann nach Barthel Beham . . . 122
90. Blick vom Erker der Neuveste (München) in die Straßen nach Sandtners Modell (Aufn. des Nationalmuseums [Beringer]) 123
91. Blick vom Erker der Neuveste (München) auf die Stadt 124
92. Eingangstor der Neuveste (München) . 125
93. Grundriß des Tanzsaales in der Neuveste (München) 126
94. Dürer, Soldaten unter dem Kreuz. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut . . 131
95. Dürer, Der verlorene Sohn. London, Privatbesitz 133
96. Dürer, Die Heiligen Sebastian und Rochus. Dresden, Sammlung Lahmann . . 134
97. Dürer, Landsknechte. Braunschweig, Sammlung Blasius 135

98. Grünewald, Studie nach einer Frau. Ehemals Sammlung Licht. (Nach Preußisches Jahrbuch 39, 1918, S. 201) 166

99. Grünewald, Hände der Maria (Kreuzigung d. Isenheimer Altars) (Aufn. Hanfstängl) 167

100. Grünewald, Hände der Magdalena (Kreuzigung des Isenheimer Altars) (Aufn. Hanfstängl) 169

101. Philipp II., Bischof von Speyer. Besançon, Galerie 174

102. H. L. Schäufelein, Geißelung Christi. München, Graphische Sammlung 177

103. Anna Selbdritt (Holzschnitt) 178

104. H. L. Schäufelein, Anna Selbdritt. Bremen, Kunsthalle. (Nach Handz. der Prestelgesellschaft Bremen) 178

105. Hans Baldung Grien, Kopf eines jungen Mannes. München, Graphische Sammlung 179

106. Hans Baldung Grien, Kopf eines Bauern. München, Graphische Sammlung 179

107. Lucas Cranach d. Ä, Studie zu einem hl. Sebastian. Nürnberg, German. Museum 181

108. Hans von Kulmbach, Hl. Christophorus. Oxford, Christian Church. (Nach Selected Drawings fr. old Masters etc. at Oxford) 182

109. Hans von Kulmbach, Aktstudie. Nürnberg, Germanisches Museum 183

110. Hans v. Kulmbach, Madonnenstudien. Nürnberg, Germanisches Museum 184

111. Hans Holbein d. J., Entwurf für Schmuckstücke. Feste Coburg 185

112. Jörg Ratgeb, Flucht nach Ägypten (Wandgemälde). Frankfurt a. M., Kreuzgang des Karmeliterklosters. (Nach Donner von Richter, Jörg Ratgeb von Schwäbisch Gmünd etc., Frankfurt 1892, Tafel 5) 187

113. Jörg Ratgeb, Der Abschied der Apostel I. Stuttgart, Gemäldesammlung (Aufn. Fritz Höfle, Augsburg) 188

114. Jörg Ratgeb, Der Abschied der Apostel II. Stuttgart, Gemäldesammlung (Aufn. Fritz Höfle, Augsburg) 189

115. Jörg Ratgeb, Martyrium der hl. Barbara. Schwaigern, Kirche (Aufn. Kratt, Karlsruhe) 191

116. Jörg Ratgeb, Abschied der Apostel. Schwaigern, Kirche (Aufn. Kratt, Karlsruhe) 193

117. Jörg Ratgeb, Das Abendmahl. Stuttgart, Gemäldegalerie (Aufn. Fritz Höfle, Augsburg) 195

118. Jörg Ratgeb, Das Abendmahl. Wien, Sammlung Figdor 197

119. Jörg Ratgeb, Das Passahmahl. Wien, Sammlung Figdor 198

120. Schrein des Untermenzinger Altärchens. München, Nationalmuseum (Aufn. des Museums [Beringer]) 201

121. Der hl. Onuphrius. St. Jörgen am Peissenberg (Aufn. Dr. Adolf Feulner) 205

122. Die hl. Agatha. St. Jörgen am Peissenberg (Aufn. Dr. Adolf Feulner) 205

123. Die hl. Katharina vom Untermenzinger Altärchen. München, Nationalmuseum (Aufn. des Museums [Beringer]) . . 204

124. Maria mit dem Kinde vom Untermenzinger Altärchen. München, Nationalmuseum (Aufn. des Museums [Beringer]) . . 205

125. Maria und die 14 Nothelfer. Hohenzell (Aufn. des Verfassers) 206

126. Der hl. Georg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Aufn. des Museums) 209

127. Der hl. Florian. Niedersüßbach, Kirche (Aufn. des Verfassers) 209

128. Der hl. Georg. München, Frauenkirche (Aufn. von Generaldirektor Ph. M. Halm freundlichst zur Verfügung gestellt) 210

129. Der hl. Christophorus. München, Frauenkirche (Aufn. von Generaldirektor Ph. M. Halm freundlichst zur Verfügung gestellt) . 211

130. Christus am Kreuz. Lindkirchen (Aufn. des Verfassers) 213

131. Christus am Kreuz. Lindkirchen. Teilaufnahme (Aufn. des Verfassers) 214

132. Hans Leinberger (Werkstatt), Christus in der Rast. Moosburg, St. Kastulus (Aufn. des Verfassers) 216

133. Hans Leinberger, Christus in der Rast. Privatbesitz (Aufn. des Verfassers) 217

134. Hans Leinberger, Christus in der Rast. Privatbesitz. Teilaufnahme (Aufn. des Verfassers) 218

135. Jörg Lederer, Hl. Johannes Bapt. und Maria Magdalena. München, Nationalmuseum (Aufn. des Museums [Beringer]) . 221

136. Jörg Lederer, Hl. Johannes Bapt. und Anna Selbdritt. Kaufbeuren, Blasiuskapelle (Aufn. von Dr. Karl Gröber) 222

137. Jörg Lederer, Hl. Sebastian. Kaufbeuren, Blasiuskapelle (Aufn. von Dr. Karl Gröber) 223

138. Jörg Lederer, Hl. Johannes Ev. Kaufbeuren, Blasiuskapelle (Aufn. von Dr. Karl Gröber) 224

139. Ruprecht Heller, Die Schlacht bei Pavia. Stockholm, Nationalmuseum (Aufn. Fotokompaniet, Stockholm) 226

140—142. Ruprecht Heller, Die Schlacht b. Pavia. Stockholm, Nationalmuseum, Teilaufnahme. (Aufnahme Fotokompaniet, Stockholm) . . . . . 227—229

143. Plan der Schlacht b. Pavia. (Nach Jähns, Atlas zur Gesch. des Kriegswesens, Tafel 95) 231

144. Erklärungsskizze zur „Schlacht bei Pavia" des Ruprecht Heller 233

145. Niederländisch, „Die Schlacht bei Pavia". Früher Sammlung Doetsch (Nach dem Versteigerungskatalog der Sammlung Doetsch, 1895) 235

146. Jörg Breu d. J. (?), Die Schlacht b. Pavia. London, Königlicher Privatbesitz 236

147. Die Schlacht bei Pavia. Oxford, Ashmolean-Museum (Nach Charles Fhoulkis, European Arms and Armour in the university of Oxford, Oxford 1912) 238

148. Landsknechtkampf. Würzburg, Universitätssammlung (Aufn. der Sammlung) 241

149. Landsknechtkampf. Würzburg, Universitätssammlg. Teilaufn. (Aufn. der Sammlung) 242

150. Ritterzug (Federzeichn). Stuttgart, Kupferstichkabinett (Aufn. der Sammlung) 245

151. Lucas Cranach d. Ä. Der Untergang Pharaos. München, Alte Pinakothek. Teilaufnahme. (Aufn. Fritz Höfle, Augsburg) . . 245

152. Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht. München, Alte Pinakothek. Teilaufnahme (Aufn. der Sammlung [Riedmann]) 246

153. Wolf Huber, Die Schlacht bei Pavia. München, Graphische Sammlung (Aufn. der Sammlung [Eckart]) 247

154. Rupr. Heller, Schlachtenzeichnung. Chatsworth, Duke of Devonshire (Nach „Vasary Society VII Nr. 26") 249

155. Ruprecht Heller, Kreuzigung Christi. 1923 Münchner Kunsthandel 251

156. Abraham Schöpfer, Geschichte des Mucius Scävola. Stockholm, Nationalmuseum (Platte im Besitz der Alten Pinakothek, München) 252

157. Abraham Schöpfer, Entwurf zur Scävolahistorie. Bremen, Kunsthalle (Aufn. Stickelmann, Bremen) 253

158. Abraham Schöpfer, Scävolahistorie. Teilaufnahme (Aufn. Fotokompaniet, Stockholm) 256

159. Abraham Schöpfer, Entwurf zur Scävolahistorie. Teilaufnahme 257

160. Abraham Schöpfer, Auferstehung Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung (Aufn. Höflinger, Basel) 258

161. Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes. Privatbesitz 261

162. Hans Holbein d. J., Bildnis eines Mannes. Teilaufnahme. Privatbesitz 262

163. Bildnis des Kanonikus Hirscher . . 274

164. Hans Wertinger, Judith vor dem Stadttor von Bethulien (Aufn. von Jos. M. Ritz freundlichst überlassen) 276

165. Nordwestschwäbisch (?) um 1490 bis 1500, Die hl. Helena. Wien, Lichtensteingalerie (Aufn. Löwy, Wien) 289

166. Hans Baldung, Die Papageienmadonna (Aufn. von Dr. Franz Kieslinger zur Verfügung gestellt) 291

167. Hans Baldung, Judith. Nürnberg, Germanisches Museum (Aufn. des Museums) . . 293

168. Ferraresisch um 1480—90, Die Sintflut. Kunsthandel 294

169. Hans Baldung, Die Sintflut. Bamberg, Städt. Museum (Aufn. der Alten Pinakothek [Riedmann]) 295

170. Hans Baldung, Das ungleiche Paar. Karlsruhe, Gemäldegalerie 297

171—173. Hans Baldung, Kreuzigung Christi. Aschaffenburg, Schloßgalerie. Teilaufnahme. (Aufn. der Alten Pinakothek [Riedmann]) . . . . . 298 und 299

174. Hans Baldung, Mucius Scävola. Frankfurt a. M., Hackebroch 301

175. Urs Graf, Satirisches Selbstporträt. Oxford, Ashmolean-Museum 305

176. Caspar David Friedrich, Mondscheinlandschaft. Privatbesitz 316

177. Caspar David Friedrich, Mondscheinlandschaft. Privatbesitz 317

178. Caspar David Friedrich, Segelschiff. Privatbesitz 318

Alle Rechte
auch das der Übersetzung
vorbehalten. Copyright 1924 by
Dr. Benno Filser & Co., Buch- und Kunstverlag G. m. b. H.
in Augsburg. Printed in Germany. Ausstattung
und Druck durch das Literar. Institut
von Haas & Grabherr
Augsburg

79/REF

200.-

7468

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00450 6164